

tiszatáj

76. ÉVFOLYAM

2022. november

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,





az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

•

• Visegrad Fund

• •

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
SINKOVICS BALÁZS korrektor
MOHAI ALETTA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő
Felelős vezető: Drágán György
www.innovariant.hu

E-mail: *tiszataj@tiszataj.hu*

Online változat: *tiszatajonline.hu*

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549
Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.
Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303–3440
További információ: 06 80/444–444
Egyes szám ára: 600 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXXVI. évfolyam, 11. szám / 2022. november

MARNO JÁNOS	Ballada; Ha hinni lehet; Szeptember végén	3
P. SZABÓ DÉNES	A macska neve: Froszja	8
KISS ANNA	Csak a falvédő szarvasai	14
BECSY ANDRÁS	[Marika Presszó]	17
LÁZÁR BENCE ANDRÁS	Az maradok, akinek a nevét; Báb; Ne a szóközöket egy ismétlésben	20
MÁHR GÁBOR	csivecsovált	23
OCSENÁS PÉTER BENCE	Toporzékolni, kiabálni, sírni	24
SZÖLLŐSI MÁTYÁS	Néma város; bukás	26
VARGHA BÁLINT	A menedzserjárás fiziognómiájáról; Árnyékoló	28

Vissza a jövőbe – Return To The Future

DARIDA VERONIKA	Karanténnéző	31

„Semmi sincsen egészen úgy" – A Füst-mű utóéletei

TANDORI DEZSŐ	Füst Milánnak	37
	A tétova óriás (Beszélgetés *A feleségem története* című filmről)	38
MELHARDT GERGŐ	„Én bohóc vagyok és szeretem a fölösleges dolgokat." (Füst Milán politikai groteszkje, A sanda bohóc)	50
BÜKY LÁSZLÓ	Füst Milán levelezésének álnevei és hátterük	62

mérlegen

KOCZISZKY ÉVA	„Sötét szavak bűvöletében" (Borbély Szilárd: Bukolikatájban)	72
SZÁZ PÁL	„Mnémoszüné, a sötét fényű" (Borbély Szilárd: Bukolikatájban)	77
VÁRI GYÖRGY	Egy komoly könyv hosszú árnyékáról (Száz Pál: A tizedik kapu)	81

KELEMEN ZOLTÁN Kaláka (Lövétei Lázár László: Feketemunka) 89

PINTÉR VIKTÓRIA Kéreghántó (Szávai Dorottya: A nyírfa kérge. Kánonok többszólamúsága – a kortárs magyar líráról és néhány előzményéről) 95

DOBRI IMRE Kánon és komparatisztika (A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban) ... 98

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS Tű a szénakazalban (Szilágyi Márton: Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében. Lisznyai Kálmán és az „irodalmi gépezet") 101

művészet

WEHNER TIBOR Honnan fúj a szél? (Csemniczky Zoltán szobrászművész kiállítása) 105

Az utolsó oldalon

SZÍV ERNŐ Kedves Bognár Péter 108

Illusztrációk

CSEMNICZKY ZOLTÁN szobrászművész alkotásai a címlapon, a 30., 36., 71., 104. oldalon és a belső borítón.

Diákmelléklet 185.

SÁGHY MIKLÓS A „téboly lakik az emberben" (Füst Milán *A feleségem története* és Enyedi Ildikó azonos című adaptációja)

A film befogadójának tehát ahhoz hasonlóan kell a színre vitt kapcsolat mozgatórugóit, titkait kikövetkeztetnie, mint amiképpen a kapitánynak a regényben a feleség cselekedeteinek okát kideríteni, meglelni. Az értelmezői munka megnyugtató végeredménye persze egyáltalán nem garantált, sőt, Störr kapitány feljegyzései ennek a folyamatnak a nagy nehézségeiről adtak számot.

tiszatajonline.hu/tiszataj/diakmelleklet

MARNO JÁNOS

Ballada

Szakállas, kopasz fejű tekintet,
ahogy meg van írva, betű szerint;
nem akar még elkeveredni, mint
a tészta egy régi asszony keze
alatt, a tésztában tejföl, vaj, egy
tojás sárgája, vagy kettő, ha ikrek
születnének belőle, és akkor meghal
a lány, a fiú meg megfélemledetten
viseli tovább a lány pamutharisnyáit.
A tarkóját érzi egész éjjel,
bal keze belelóg egy edénybe,
melyben bármi lehet. Keresztvíz éppúgy,
mint húgy, sárga, özvegyasszonyvizelet,
azé, aki értett a tésztagyúráshoz,
és érzéke volt a kelesztéshez.
A lánykának valóban vajból volt a
szíve, kenyérre, kalácsra kenhető,
és sok évig a levegőn kipirult
arccal ugrókötelezett reggeltől
alkonyatig, gesztenyebarna, dús, drót-
haja körbenyírva tarkójától
az álláig. Mi köze az írás szeszélyének
a törvénykezéshez. Húsz évig látszott
örökké ott állni a baromfiudvar
szegélyvasa mellett egy kövér szilvafa,
évről évre több és több szemet szálltak meg
infloribus a kukacok, s akkor jött egy férfi,
a község órásmestere, és kivágta a fát.
Haja azóta kifehéredett, ám nem hullott ki,
csupán hozzátapadt a lepényformájúra
nyomorult koponyalemezekhez.

Ha hinni lehet

a szemünknek, azt látjuk, hogy Jézus
lekenyerezi a tanítványait.
Akik ettől izgatottá válnak, fejüket
többé-kevésbé hármasával össze-
dugják, és mohó tekintetüket oda-
odavetik a Mesterre. Aki viszont
áttetsző nyugalommal gyakorolja tovább
az asztali áldást, s rajta kívül még Júdás
szorongat merengve a markában egy
pénzeszacskót, lévén ő a Társaság
pénztárnoka. A pénz teszi az embert.
Fáradttá. Vagy fáradhatatlanná. Pénz
nélkül mászhatna vissza máris a fára,
akár a tiltottra, akár az égig
érőre, amire duplán ráfázna. József
Attilánál a semmi ága egy villanásra
születik meg, egy hideg szélfuvallat
a nyárfa levelét fonákjára fordítva
ezüstös fejszesuhanást villant fel
a költő tudatában, s ennek egyenes ági
származéka a semmi ága. (Most kell
résen lennem, nehogy túl messzire menjek, nem
ismerve határt, sem Istent, sem embert,
mint szajkózza nem egy faragatlan elme.)
Az ember jó, ha vigyáz az elméjével.
A tanítványok tehát azon is tanakodhatnak,
azon kívül, hogy firtatják az áruló kilétét,
hogy ők mivel kenyerezhetnék le Jézust.
Mi az ördöggel. Hogy helyreálljon az
egyensúly közöttük. Az ugyanis
mindannyiuk számára dereng valahonnan,
hogy az ördög sem az ördögtől való.
Még a Mesterben is ott lehet a kisördög,
máskülönben mért venné rá épp a leghűbb
barátait, hogy tekintsék a kenyeret
az ő testének s az ő vérének a keser-
édes vörösbort. És miért árulná el
nekik, hogy ki árulja majd el az éjjel
őt a martalócoknak. A kisördögöt
azért nem lehet rajtakapni soha, mert ő

írja elő minden cselekedetünket
mindig az utolsóelőtti pillanatban.
Ezért is veszélyes túl messzire
menni a kisördöghöz képest, cserben-
hagyhatja hirtelen az embert, s aki
őnélküle marad magára, azt biztos
elárulja a pénzügyi tanítványa.
Az asztalnál azonban nem Júdás, hanem
a szeretett tanítvány, János lányos
arca simul ki a Mester mellkasán,
akit hatásvadász alakok ezért
Magdolnával azonosítanak, mintha
helye lett volna az asztalnál bármely
fehérnépnek. Magam is János vagyok
névleg, és lányosan öltöztetett gyermek-
koromban az anyám, mégsem hiszem, hogy
Jézus arájaként vont volna a szívére,
ha bekerülök ismeretségi körébe.
Holott keringhet bennem is zsidó vér
éppen, néhány csepp legalább, annyi,
amennyi pótolhatná a kóros oxigén-
hiányt, mely lábfejemen belül dagasztja
a hússárt, hogy látványa még el is akasztja
lélegzésemet. Testem kátyújában
iparkodom szekerem rúdját a helyes
irányba állítani. Mi az, hogy helyes
irány, persze; oldalogva haladni
valamerre, talán az a leghelyesebb,
kerítések vagy falak mentén, egyiknek
sem tulajdonítva szimbolikus jelentést,
sem jelentőséget. Túl sokan vesztek
oda az elmúlt félévben a közelemből,
akiknek az életéért azóta némely
álmaiban küzdelmekbe bocsátkozom,
majd ébredvén kábán megrökönyödöm
a halálukon. Nem iszom a Salvus vízen
kívül semmit, hanem megkeresem Kállai
Ferencet a Youtube-on, ahol (többek között)
az Imádság háború után című verset
mondja a sír szélén roskadozó Adytól,
maga is haldokolva. Uram, nézz végig
rajtam, mondja, alsó megvilágításban,
amely lehet zseblámba vagy stekklámpa,

amit régen a liftszerelők használtak
a liftaknákban. Kállai és Ady; Ady
és Kállai, ez a két géniusz, nem csupán
összeadódtak a kísérteties, ám-
de mégiscsak mesterséges fényben,
hanem megszorzódtak tőle, mint mondják,
az univerzumban minden, beleértve
magát az univerzumot is, Istent
és a vacsorát, a kísértetiest
magát, melynek az időtartama véges,
ám a pillanata csak egyre tágul,
csak tágul és tágul, nem bír abbamaradni,
mert a pillanat végeérhetetlen.

Szeptember végén

Ülünk a lefegyverző napsütésben,
párolgunk, kopárodunk, halljuk, hogy
a fejétől bűzlik a hal, a halat
magát azonban nem halljuk, elhalad
mellettünk némán, az árnyék nyirkában,
egybeolvadva az iszap ezüstös
villódzásával. Az iszap a napon
megrepedezett, morajlás támad,
és elhal hamar, az úttest felől,
mely a falumból jön és a faludba
vezet; fejed az ölemben éppen,
mikor a tünetek egyszerre újra
jelentkeztek. Sütött a szeptember
végi, délutáni nap, a tó vize
borzongatóan hideg, a színe
sokára viszont ismét tükörsima.
Aggódva nézem, csakugyan alszol-e.
Fuldokoltam, a fejem majd' széthasadt
a feszült figyelemben. Fejben dől el
minden, ezt hallom húsz-huszonöt éve
az utcán, a buszon, villamoson,
orvosi rendelőkben, és olvasom
is nem egy lapban, könyvben vagy inter-

netes felületen, ezért aztán nem
sokat sírnék utána, ha egyszer csak
el találnám veszíteni a fejem.
Jelenetet rendeznék, önfeledten,
magamból kikelve, kékesfekete
körmökkel az oxigénhiánytól.
Vénámból tinta folyna vér helyett,
nézném, hogy hízik a betűm a csönddel -
reszketve térnél magadhoz ölemben,
s szólnál felülve: Beesteledett?

P. SZABÓ DÉNES

A macska neve: Froszja

Ha évekkel ezelőtt valaki megkérdezi tőlem, hogy kutyás vagy macskás személyiségnek tartom-e magam, egészen biztosan a kutyákra szavazok. Bennük még sosem csalódtam: hűségesek és odaadók, empatikusak és társaságkedvelők, egyszóval csupa olyan tulajdonsággal rendelkeznek, amelyekkel a macskák nem. Ezzel persze nem azt mondom, hogy a macskákat nem bírom, de mindig volt bennem némi ellenszenv irántuk. 2016 ősze viszont felülírt mindent. Ekkor történt a pálfordulás, méghozzá Moszkvában, egy panelház negyedik emeletén. A kutyák iránti kötődésem persze nem csökkent – erről szó sincs –, csupán a hozzáállásom változott meg, méghozzá egy perzsamacskának köszönhetően.

Moszkvába abban az évben egy ösztöndíj-program keretében érkeztem, azzal a céllal, hogy a doktorimhoz gyűjtsek anyagot, mivel érdekelt, hogyan változott meg az orosz társadalom a jelcini évek óta. A kinti szállásom a Hamovnyiki kerületben volt, a Komszomolszkij Proszpekten, közel a Moszkva folyóhoz, egy panellakás negyedik emeletén, melynek tulajdonosa egy nyolcvan év körüli, hófehér hajú és hullasápadt arcú hölgy volt, olyan üveges szemekkel, hogy simán elmehetett volna bármelyik horrorfilmbe. Mondanom sem kell, már az első pillanatban émelyegtem tőle, persze palástoltam, amennyire tőlem telt. Eleinte amúgy ő is figyelmes volt, amikor először csöngettem be hozzá, és léptem be a lakásának keskeny, dobozokkal, cipőkkel, kalapokkal, női táskákkal és egyéb kacatokkal teli folyosójára, előzékenyen üdvözölt, de ahogy az orosz nénik általában, ő sem beszélt angolul, én meg nem beszélek oroszul, így lényegesen nehezen kommunikáltunk. Ahogy ott álltunk azon a szűk, cipőkkel, táskákkal és mindenféle kacatokkal teli folyosón, és kézzel-lábbal magyaráztunk egymásnak, a néni mögül egyszerre feltűnt, pontosabban előlopakodott egy nagyobb méretű perzsamacska, akinek a hosszú, kávébarna szőrét apró, két-három centis fekete foltok borították. Mikor észrevett, egyszerre megállt, zöld szemét résnyire húzta, és száját nagyra tátva megmutatta éles fogait. Úgy nézett ki, mint egy kölyöktigris, és úgy tűnt, mintha a néni testének a folytatása lenne, egész pontosan a néni lélekállata, aki annak minden rezdülésére – fizikai és lelki értelemben egyaránt – érzékenyen reagál. És mivel a néni láthatóan bizalmatlan volt velem, ezért a macska – akiről hamarosan megtudtam, hogy a Jefroszinyija után a Froszja névre hallgat – szintén bizalmatlanul nézte a mozdulataimat. De nem tartott tőlem, hiszen amikor a folyosó végén elfoglaltam a nekem kijelölt, alig pár négyzetméteres egérlyukat, az ajtón besurranva a bőröndömnél termett, hogy aztán egyenként járja végig és szaglássza körbe a cuccaimat. Ha pedig

mindeközben találkozott is a tekintetünk, ő egy pillanatra megállt, a szemét résnyire húzta, és apró karmát kivillantva a levegőbe suhintott.

A viszonyunk hosszú ideig nem változott. Másnap reggel, mikor álmosan botorkáltam ki a halványsárga csempével borított konyhába, hogy végre elfogyasszam a Budapestről hozott utolsó szendvicsemet, Froszja már a konyha sarkában várakozott gyanakvóan – itt volt az ő törzshelye, egy kis gagyi, babakék, műanyag tálka mellett. Szóval míg fogyasztottam a szendvicsemet, Froszja megállás nélkül engem figyelt, ha pedig netán változtattam a helyzetemen – mondjuk megigazítottam a hajamat, vagy felálltam, hogy elmossam a tányéromat –, ő úgy fordította felém a fejét, akár egy ipari kamera, miközben a pupillája olyan vékonyra szűkült, hogy a végén csak egy halvány csík maradt belőle.

Az intézet, ahol a doktori kutatásomat végeztem, Moszkva központjában volt, közel a Vörös térhez, ahová a néni lakásától fél óra alatt juthattam el. Amikor az apró, vajszínű intézet kapuján először léptem be, az igazgató, egy alacsony, fekete hajú és a szállásadómhoz hasonlóan üveges tekintetű hölgy nyájasan üdvözölt, majd körbevezetett az összes emeleten. Miután megmutatta a főbb irodákat, elbeszélgetett velem, aztán levitt a könyvtárba, melynek vezetője, egy szintén fekete hajú, de kifejezetten kedves tekintetű hölgy elmagyarázta, hogy melyek azok a könyvek, amiket angol nyelven írtak – vagyis melyek azok, amiket el tudok olvasni. Ide jártam hát minden reggel és végeztem a kutatásomat, hogy aztán a nap végén, csak hogy kiszellőztessem a fejem, tegyek egy kisebb kört a Vörös téren, aminek persze mindig az lett a vége, hogy hol a GUM Áruházban, hol egy zsúfolt mellékutcában vagy valamelyik élénk színű ortodox templomban kötöttem ki. Látnivaló akadt bőven, így szinte minden este fáradtan estem haza, hogy a folyosón a hátizsákot és a cipőt ledobva, egyből a konyha felé vegyem az irányt, ahol a kisasztalnál már várakozott a mama az ő hideg, bizalmatlan és üveges tekintetével, az ölében meg Froszja, aki már emelte is a mancsát, amikor rám pillantott.

A helyzet az ötödik napon változott meg. Azon a reggelen, amikor a szokásos utamra készülődtem, és a folyosón éppen a cipőmet kötöttem be, Froszja egyszerre feltűnt, és olyan közel lopakodott hozzám, hogy már a lábamat kezdte el szaglászni. És ekkor valami megmagyarázhatatlan történt, olyasmi, amire a kintlétem során addig nem akadt példa. Míg Froszja szaglászott, egyszer csak megállt, és a fejét lassan emelni kezdte, de ezúttal a szeme nemhogy összeszűkült volna, hanem egyre tágulni kezdett, és annyira, hogy a végén csak egy hatalmas, fekete szempár bámult rám. A meglepetéstől persze köpni-nyelni nem tudtam, így csak előrenyújtottam a kezemet, mire Froszja nemcsak hagyta, hogy az ő selymes és puha fejét megsimogassam, de az arcát is a tenyerembe fúrta, miközben apró és puha nyelvével az ujjamat kezdte el nyalogatni.

Aznap este a Froszjában végbement változás a mamának is feltűnt. Ezt akkor vettem észre, amikor a szokásos utamról hazatérve befordultam a konyhába. A néni az asztalnál ült, Froszja a tálkájából halat fogyasztott, de amikor észrevett, ugyanazokkal a hatalmas szembogarakkal nézett rám. Erre még a néni arca is felderült, meglepetésemre pedig az aprócska szeme is mosolyra húzódott. Úgy éreztem, végre befogadtak.

Másnap bátrabban keltem ki az ágyból, és elhatároztam, amíg a néni a konyhában tesz-vesz, alaposan körülnézek a nappalijában, hogy lássam, hogyan él egy nyugdíjas orosz nő. Először a könyvekkel teli üvegszekrény tartalmát néztem át, amelyben csakúgy sorakoztak a regények és verseskötetek. Noha a címeket nem tudtam elolvasni, a cirill betűket már ismertem, így Puskin, Lermontov, Gogol és Dosztojevszkij nevét sikerült kibetűznöm. A polctól balra egy tévé állt – valószínűleg a hruscsovi időkből –, mellette egy fekete zongora, azokkal szemben a másik falnál meg egy újabb üvegszekrény, melyben több tucat, kék és fehér színben játszó porcelánfigura sorakozott. Amikor azonban ehhez a szekrényhez közeledtem, az ablak alatt mocorgásra lettem figyelmes. Egy fonott székben megláttam Froszját, amint a hátán fekve hatalmas szemekkel néz rám. Odaléptem hozzá, és a fejéhez nyúltam, de ő suhintotta a karmát, és a másodperc törtrésze alatt belevágott a tenyerembe, és gyors egymásutánban még kétszer megismételte a mozdulatot, így mire a nappaliból a mosdóba értem, az ujjamból és a kézfejemből hosszú csíkokban folyt a vér.

Froszja valódi énje tehát megmutatkozott, vagyis ekkortól lett bizonyossá, hogy az előző napi „átváltozása" csupán felvett póz, amolyan színészi játék volt, amivel elnyerte a bizalmamat, hogy aztán a kellő pillanatban lesújthasson rám. Ezt csak megerősítette, hogy aznap este, amikor befordultam a konyhába, Froszja a mama ölében újra összeszűkült szemmel nézett rám. De nemcsak rajta, ezúttal a mamán is láttam a változást. A hideg, fénytelen szeme ettől az estétől fogva még ridegebb lett, amivel egyértelműen jelezte: számára én csak egy átutazó vagyok, egy külföldről érkezett idegen.

A helyzet ettől kezdve csak fokozódott. A további változás elindítója az az alacsony, fekete hajú, amúgy kedves tekintetű könyvtárosnő volt, akinek az igazgató még az első nap mutatott be. Ő hívta fel a figyelmem arra, hogy ha már egyszer itt vagyok Moszkvában, ráadásul két hónapig, akkor ideje lenne utazgatni, és nemcsak a főváros kerületeibe, de akár messzebbre is, mondjuk a környező falvakba, vagy akár az északi tartományokba, esetleg Szentpétervárig – elvégre ki tudja, hogy mikor jutok el legközelebb Oroszországba.

Az ötlet felvillanyozott, pláne hogy így pár napra elszakadhattam a mamától és Froszjától. A gond csupán az volt, hogy az intézet csakis Moszkva közigazgatási határán belül vállalt értem felelősséget, a könyvtárosnőnek azonban ezt hiába magyaráztam, ő hajthatatlan volt, és másnap a táskájába nyúlva egy tucat képeslapot terített szét az asztalon, majd elmagyarázta,

hogy melyiken látható az Ermitázs, melyiken a Nyári Palota vagy a Nyevszkij Proszpekt. Ami kissé vicces volt, elvégre azok a megsárgult képeslapok lehettek vagy húsz-harminc évesek, azonban minél tovább nézegettem őket, furamód úgy éreztem, nekem okvetlenül, sőt azon nyomban Szentpétervárra kell mennem.

Másnap találkozót kértem az intézet vezetőjétől, és elmondtam neki, hogy ha egyszer itt vagyok Moszkvában – ráadásul hatvan napig! –, akkor ki szeretném használni az oroszországi tartózkodásomat. Az idős nő az egész mondandóm alatt szúrós tekintettel nézett rám, amikor viszont eljutottam ahhoz a ponthoz, hogy leginkább Szentpétervárra lennék kíváncsi, majd kiejtettem a számon a Nyári Palota és az Ermitázs szavakat, a nő tekintete egyszerre ellágyult. Az engedélyt megkaptam.

Amikor este a nappaliban megmutattam a mamának a még aznap vásárolt vonatjegyeket, és közöltem vele, hogy a következő napokban nemhogy látni nem fog, de erre az időre a szállásdíjat is megvonom tőle, az idős nő, noha elég gyatra színészi játékkal, sírva fakadt. Hiába magyaráztam neki, hogy minek fizessek, ha egyszer nem leszek itt, a nő még inkább rázendített, mire Froszja az öléből a zongora tetejére pattant, és hegyes fogát kivillantva, idegesen araszolni kezdett felém. A helyzet tarthatatlan volt, ezért hogy elkerüljem a még nagyobb bajt, kijelentettem: a szállásdíjat fizetem a következő négy napra is. A mama könnyei egy másodperc alatt elálltak, én pedig hajnalban már a vonaton ültem, és suhantam a második főváros felé.

Szentpéterváron újra Európában éreztem magam. Moszkva hatalmas, szürke kőtömbjei és a vörös téglájú Kreml után a szemnek is megnyugtató volt ránézni Pityer vajszínű, klasszicista és az európai építészettel rokon stílusú házaira. Szállást egy belvárosi hostelben béreltem, Pétervárban pedig nem kellett csalódnom. A Nyevszkij Proszpekt hömpölygő tömegében sétálva, majd a Néva partján álló Téli Palota termeiben járva úgy éreztem magam, mint egy mesében.

Olyannyira, hogy a harmadik napon írtam is a moszkvai intézet vezetőjének, hogy szigorúan kutatási céllal maradnék még egy keveset, így az ottlétemre ráhúztam két napot. Másnap reggel hajóval utaztam ki a Finn-öbölbe, hogy lássam Nagy Péter palotáját, délután újra a város forgatagába vetettem magam, este pedig elmentem egy koncertre a Kvartira nevű jazzklubba.

A mama és Froszja persze még Szentpéterváron is eszembe jutottak. Egy alkalommal, amikor a Kazanyi Székesegyház előtt álltam, az egyik ruhabolt kirakata előtt feltűnt egy világoskék kabátos, ősz hajú hölgy, aki a kezében egy plédbe bugyolált macskát tartott. A jelenet kissé komikus volt, a macskának csak a füle látszott ki a ruhából, a nő meg úgy tartotta, mintha a tulajdon gyermeke volna. A cicát így nemcsak dajkálta és becézte, de még puszit is nyomott a fejére, amikor pedig észrevette, hogy mindezt figyelem, egyszerre olyan megnyugtató szemmel nézett rám, hogy zavaromban én is elmosolyodtam.

Moszkvába visszatérni maga volt a depresszió. A város felhőkarcolói az októberi égbolt mellett olyanokká lettek, mint egy gótikus horror díszletei, míg a délutáni órákban a metróból kizúduló tömeg teljesen eltompította az érzékeimet. A pétervári kiruccanás után a mama és Froszja úgy érezték, becsaptam őket, mivel két nappal később érkeztem haza. A mama sértődöttségében is remek színésznek bizonyult: azokra a pillanatokra, amikor a szállásdíjam újabb részletét kellett kifizetnem, az arca nyájassá vált, a színlelt kedvesség azonban hamar szertefoszlott. Froszja idővel teljesen elhidegült tőlem, reggelente a konyhában már nem is nézett rám, ha pedig véletlenül összefutottunk a lakásban, amennyire csak lehetett, tartotta a távolságot, miközben újra a régi, összeszűkült szemmel nézett rám.

A viszonyunk aztán lassan ismét változni kezdett. Ahogy egyre inkább megismertem Moszkvát, és ahogy egyre otthonosabban mozogtam a metró vonalain, úgy kezdett Froszja elfogadóbbá válni velem. Ez persze nem azt jelenti, hogy kettőnk között valamiféle barátság szövődött volna, de úgy éreztem, ismét közelebb kerültünk egymáshoz. Ez főleg abban nyilvánult meg, hogy egyre többet járkált be a szobámba, de már nem a bőröndjeimet szaglászta végig, hanem egyenesen az ablakhoz ment, ahonnan az utcát, és főleg a szemközti ortodox templomot figyelte. Emlékszem, egy alkalommal én is mellé ültem, amikor is Froszja, igaz csak fél percre, a kezemre hajtotta a fejét.

A moszkvai kintlétemből ekkor már csak egy hét maradt, így kihasználva az időt, ellátogattam a külső kerületekbe, hogy a húszemeletes tömbházak előtt szívjam magamba a szovjet idők történelmét. Ott azonban egyre magányosabb lettem, ami ellen úgy védekeztem, hogy újabb területeket fedeztem fel. Mindezt a mama is megérezhette rajtam, mert nemcsak komorabbá vált, de kifejezetten ellenséges lett velem. Egy reggel például, amikor a szokásos nyolc óra helyett fél órával később keltem fel, és a konyhába botorkáltam, ő az ajtón kijövet enyhén az oldalamnak jött, amit utólag is csak úgy tudtam értelmezni, hogy szándékosan tette. A megérzésem nem csalt, a mama a mozdulatot még aznap este megismételte, amikor a lefekvéshez készülődve elhaladtunk egymással szemben a folyosón. Mindezt tetézte egy harmadik alkalom, amikor hajnalban a szobám ajtaján dörömbölt, mondván, neki most azonnal és okvetlenül ki kell mosnia a függönyöket. Froszja ezzel szemben egyre többet járkált át hozzám, főleg, hogy napközben már nyitva hagytam neki az ajtót. Ilyenkor, ha a szobában voltam, szívesen sétált el mellettem, és simította magát végig a lábamon. Ezek a találkozók persze rövidek voltak, és mindig az ablaknál végződtek, ahol Froszja és én együtt néztük a szemközti templomot. Az utolsó este aztán egy furcsa eset történt. Aznap nagyon későn értem haza, így éjfél is volt, mire ágyba kerültem. Hamar álomba zuhantam, de mire kibontakoztak volna a képek, valami meleg, puha és selymes húzódott végig a karomon. Noha a sötétben nem láttam semmit, éreztem, hogy mellettem Froszja fekszik, aki egyre csak simult a kezemhez. Egy pillanatra megemeltem a karomat, és óvatosan végigsimítottam a hátán, mire ő a fejét

a kezemnek nyomta, és nyalni kezdte az ujjaimat. Válaszképp újra végigsimítottam rajta, erre ő egész testével felém fordult, és a gömbölyű fejét szinte belefúrta a mellkasomba. Aztán a lába következett, amit enyhén megemelt, végül átvetett rajtam. Erre újra megsimítottam a hátát, aztán a kezem a lapockájára helyeztem, mire ő, alig hallhatóan, dorombolni kezdett.

Másnap reggel már nem találtam az ágyban. És furamód a szobában sem, pedig éjjel bezártam az ajtót. Froszját a függöny mögött is hiába kerestem, és az ágy alá is hiába néztem be, ő szőrén-szálán eltűnt. A legfurább mégis az volt, hogy a lakás többi részén se leltem rá, hiába néztem végig minden egyes sarkot. A mama persze engem okolt, biztos miattam tűnt el a macskája, így amíg pakoltam a bőröndömbe, végig jeges tekintettel nézett rám a folyosóról. Végül a búcsúnk is emlékezetes lett. Amikor a karórámra mutatva megkérdeztem tőle, hogy az indulás előtt még két órára a lakásban maradhat-e a bőröndöm, ő a szemét összeráncolta és a hangját úgy felemelte, hogy végül jobbnak láttam, ha köszönés helyett csak intek neki, a bejárati ajtót meg szélesre tárva, jó erősen bevágom magam mögött.

Az utolsó napon úgy tűnt, még Moszkva is siettetni akarja a távozásomat. Az égbolt egyszerre sötét lett, a felhőkből pedig zivatar zúdult a városra. Mindezt égi jelnek vettem, így siettem a vonathoz, hogy mielőbb a Seremetyjevói repülőtérre érjek. A biztonsági kapuknál ütemesen lehetett haladni, és az indulásra várakozó utasok sem húzták az időt a becsekkoláskor. A jegyem szerencsére az ablak mellé szólt, de amikor kinéztem rajta, a tájból alig láttam valamit, a sötét felhőkből már jégeső pattogzott a földre. Így várakoztunk vagy fél órán át, aztán megmozdult a gép, majd egy hosszú ívet leírva gyorsulni kezdett, hogy felvéve a jéggel a harcot végleg a magasba emelkedjen. Ekkor még egy utolsó pillantást vetettem a kifutóra, ahol a fejét fel-felkapva egy jókora macska futott a gép után. Akkor láttam utoljára.

KISS ANNA

Csak a falvédő szarvasai

KIKET NEM EMLÍT LEGENDA

Tű, fonál ontja öltéseit,
templomot emel gyolcsból,
imából. Harangok szólnak,
felverik Rozáliát álmából, a
mindig velünk való voltakat,
kiket nem említ legenda,
pedig morzsáló asztaluknál
feledtük árvaságunk.

Az ég fordulva rácsodálkozik,
messze küldi darvait,
cinkéit ablakunkba – megélünk,
a nyár rózsája lángol,
templomot emel gyolcs-lobbanásból,
hét falvédő-szarvas hátranéz.
Rozália tűje, gyűszűje nyomán
jártatom ujjam álmosan.
Szálöltés-világába vonz hét
falvédő-szarvasa, világ, sárga
öltés-világ!, öltésnyi lét –
álomból, ribizlibokrok pirosából.

Egy fatalpú cipőért mindent
odaadnék, benne nagyokat
esni, míg hagyják!, a lepke is
eltűnik, siratom
eltépett kék ruhámban!
Verebek csipegik a dolgot,
hogy „a lepke, Virágom,
nem áll szóba nyeretlenekkel”!
Zsebre vágnom a szégyent nem lehet!,
feledni, ahogy kendőm, ruhám
húzkodva almát koldulnak a lovak,
ahogy a szélben alszanak,
fájdalom szobrai az út mentén
temetetlen – feldúlt utak mentén.

Csak a falvédő szarvasai
élnek örökké, Dári Szép Rozália
földsárga, napsárga fonalai
tesznek ilyen csodát. Jártatom
ujjam szálöltésén, ölelek falvédő-
napot akkori – későbbi én,

már rosszkedvünk telén Déri
Müller Helén terített
hajnalát, álmos teakészletét,
szavait az erkély beomló havával.
Fel se fogtam! („Ez a fiú
szeret téged, menj el vele,
hagyd itt ezt a boldogtalant!")
Fel se fogtam a tél halálra vált
hajnalán, Szindbád. Hogy
rosszkedvünk telét virrasztjuk át,
tisztán, mint a beomló hó!

s Rozália tűjén, gyűszűjén minden.

A többi „szó, szó, szó"! Ti
voltatok, vagyok, álmomban elmém
felveti mélyéről arcotok!
Elmerült, havas hajnaláért, egy
fatalpú cipőért mindent
odaadnék, benne nagyokat esni,
siratni kék ruhámat

falvédő szarvasok között.

TÉL, LOVAS AZ IDŐBŐL

Széllel fordul, tűnik minden
korai havakkal,
három fehér róka járja
girbe-gurbán a
vidéket, fel-felrémlik a nyomuk
tüskén, görgetegen át,
vad forrásokhoz vezetnek,
hol a havas zsályaszálat
messze hordják a vizek.

Lovas az Időből,

kerít zúgó erdejükből

ajkára havas mesét,

hívja a források hangja, íját
meggyfa-ágon hagyja,
hívják a források inni
lármájukba, és a szél idegen nyilat
ereszt rá, vér a havon, vér!,

de éled az íjhúr hangja,
fordul a szél, kapaszkodik
megviselt klepetusába, vegyül
fán csörgő levéllel, visszhangzik,
bolondját járja, hallja Rozália,
hallja, szél zúgatja az íj húrját
havakon, múló időn,
nagy romláson át. Mi pokolbéli
tivornya?, kik hitvány öröme sóval
hinteni a sebeinket! Húzni alólunk
a földet, felőlünk a gyolcs eget –

ki hímez rá szarvasokat, hét

ribizkeszemeket!

Tüskén görgetegen át három
fehér róka járja girbe-gurbán
a vidéket, vinne máshová az álom,
lenne máshol a világom – s
mindig a források hangja!,
hívnak inni lármájukba,
hogy a havas zsályaszál, hogy
vénüljön a világ!, kendőm
meggyfa ágán hagyni,
hűs lapokra hagyatkozni –

szállnak a világos szélben

hozzá, s vissza a havakra!

BECSY ANDRÁS

Te is eljöttél végre, hogy lásd a ***Marika Presszó***
neon feliratát a bejárat fölött, itt vagy, hogy részese
légy ennek a látványosságnak, hogy hogyan borítja
fénybe az esti körutat a villamos energia, megnézd
a házak homlokzatán az ünnepi égősorok tikkelő
végeinek agóniáját, a pompa nagy nevetésre húzott
szájában a foghíjakat: a közbülső kialudt égőket,
az elharapott hangok jeleit.

Eljöttünk a fénysugarak elé, amik megtörnek
rajtunk, árnyék születik mögénk, mely hűségesen
simul az aszfaltra, s velünk marad végérvényesen,
mint fehér leplen a folt, Oh, irgalom atyja, ne
hagyj el!, aztán csak követ, tartja a lépést, rossz
ómen – félreértések, hazudozások, csalások –,
és hozza utánam, amit el akartam hagyni.

Az ezüstpikkelyes Flitter lányokat benyeli a morajló
fekete lyuk, melyre szép, erős testet épített kidobók
vigyáznak a kapuja két oldalán, míg bent, a gyomorban,
filmtekercsek fel-felvillanó részletein táncoló alakok
mozdulatait vetíti a térbe a lila fény, miközben a három
Flitter izzadt hímek felett köröz, akik autójuk márkajelét
fűzték kulcstartójukra dísznek, hogy megmutassák,
mennyit is érnek, hogy ők tökéletes prédák.

°

A slozi túltekert csapjának kagylója rám verte a vizet,
de ez a víz most kellett, rumtól ragadt a pult, melyen
fél órája egy pegazus sétált végig, aminek nyoma a
borospoharakéval szárad most, ragadt a pult, a két
tenyerem össze, kellett ez a víz, 4× mosom meg a kezem,
4× nyomom rá a szappant, 4× rángatom meg este az ajtót
elalvás előtt, hogy be van-e zárva, mert négyen élünk otthon,
Kati, én, a két gyerek, s távol már apám, testvérem, anyám,
de nincs papírtörlő, rám vert a víz, lent mintha behugyoztam volna.

°°

A körasztal társasága balladát énekeltet a kobzossal, hogy hogyan is volt, mikor a tablóképük hátoldalára Simonyi, Bizottság, Shakespeare, Balaton, Rimbaud, Kosztolányi, Hobó, Salinger, Kálnoky, Kontroll, Ady, Ottlik került, s szórták a fotókat a földszinttől az emeletig, régi barátsággal az ismerősnek, örök barátsággal a havi örök barátnak, néhány valahonnan derengőnek a folyosón kezébe nyomva csak szeretettel, és olyan is volt, akinek a hátoldal üresen maradt, mint azé a fekete vasalófoltos pulóverben élő lányé, aki a kapunál adott nekem egy képet, én is adtam neki egyet, pedig jó lett volna írni valamit rá, de hiába törtem rajta a gimi négy éve alatt a fejem.

°°°°

Ott meg, látod, a pultos lány: kimér, tölt, csapol, a kasszát zörgeti, de föl se néz, néhány odavetett szó az ácsorgóknak, haját összefogja mosogatáskor, s mikor a rágcsát kérik már – mit a főnök a legfelső polcra rakatott –, akkor folyton csak pipiskedik, körte fenekének izmai megfeszülnek és haspólója alól előmerészkedik mellének alsó íve, mire egyre duzzad a sor, ő meg szedi minden pohárhoz a sós mogyorót, a ropit, ömlik a pisztácia, a sajtos és a hagymás-tejfölös chips a szétszakított zacskókból a ház örömére, s hömpölyög az este, míg a lány a sarokban álló székre akasztott táskájával el nem tűnik a placcolás után.

°°°°°°

A manézsban ragadt lányok egy körben, egy másikban a fiúk, és közben megy a szemezés oda-vissza óvatos mozdulatokkal az ütemre, de te kimehetsz, ha, mondjuk, pénz kell az automatából, szívnál egy cigit, vagy egy lánnyal tennél egy kört, esetleg le kell rendezned egy parasztot, vagy mind a négyet egy csapásra, mert ott a karszalag a csuklódon, azzal visszaengednek, csak ne hozz be kaját meg piát, például bort meg kenyeret, vagy kólát és hamburgert, ilyeneket, mert ha meglátják, hátravisznek, és addig öntik beléd, míg ki nem fogy az üveg, le nem nyomják a torkodon az egészet, és ha nem kell, ha kihányod, péppé vernek, agyon is, és akkor itt maradsz
[örökre.

°°°°°°°

***

Néha eszembe jut a szomszédos utcából az a kis kurva az udvari garzonjával, aki mellékesen mindig megkérdezte, hogy mihez van kedvem, ölelve vagy verve vagy talán keverve, de nem érdekelte a válasz, egyből húzta le a sliccet, és falta az utolsó szalmaszálát. Aztán hírlett, a Tisza-holtág májusi vizébe fojtották. Néha eszembe jut,

mikor épp egy dossziét nyitok szét a főnök seggéig görnyedve, vagy csinálom a 3 az 1-ben instant kávéját, csokis croissant-jáért futok a boltba, vagy túlórák után a kátyús ágyamon heverve, mikor semmihez sincs kedvem, hogy a Tisza-holtág partját már rég a házamig tolták kurva nagy csendben.

LÁZÁR BENCE ANDRÁS

Az maradok, akinek a nevét

A tekinteted nézem.

Semmi irgalom.
Mint lombhullás egy kertben.
Mint egy elkapart horzsolás.
Feszített víztükörben kegyetlen visszaverődés.

A tekinteted nézem.

Semmi megbánás.
Mint az örökre hanyagolt fészer.
Mint egy mély vágás, ami vérzik.
Feszített víztükörben egy rovar haldoklása.

A tekinteted nézem.

A múlt idő barázdáit kisimította a szél.
A jelen idő hámfoltjait ellepi az alapozó.
A jövő idő örvényében az összes fém,
amit a nyakadba akasztottam.
Egyszer. Mindenkorra.

De én már nem leszek az ültetés,
én már nem leszek gyógyuló hegszövet,
én már nem leszek hullám, ahogy
a hajlataidnak ütközik.

A tekinteted nézem.

És tudom, hogy csak az maradok,
akinek a nevét ott hordod egy fiókba dugva.
Egyszer. Mindenkorra.

Báb

Mint egy rohadt pillangóra.
Ahogy gondolok mindenre
vissza.

Az egyik dombon ülve.
Gondoltam így rád,
aztán magamra.
De leginkább:
a két szárnyra.

Mint egy rohadt pillangóra.
Ahogy gondolok mindenre
vissza.

A legnagyobb dombon ülve.
Repültünk. Fénylett. Szárnya volt.

Most meg van, mint egy báb
az algás vízben úszva,
fullad, vonaglik, örökre hallgat.

De ha kikel, gondolok majd rád,
hasonlatok nélkül, mint egy báb,
magamra.

Aztán egy dombon ülök.
Rohadt pillangókat gyűjtök az öledbe.
Magamnak.

Ne a szóközöket egy ismétlésben

1.
Mint sercegés a sziklák alatt.
A hídon az ölelés és a fénykép.
A sercegés, az ölelés, a kép.

A bizonytalan hideg egy nyári este.
Egy zakó a hátadon.
A folyó sodrásai.
A hideg, a zakó, egy hát.
A folyó sodrásai.

Aztán a hajnali eső.
A pocsolyák fénye.
A szóközök egy részeg monológban.
A hajnali eső, a pocsolyák, a szóközök.
Fehérneműid az ágy alatt.

2.
Most reggel van. Ébresztenek.
Te alszol tovább. Ébresztenek,
hogy pakoljak ruhát, élelmet,
vigyem a közös képeket.
Alszol. Alszol tovább.

3.
Mint sercegés a sziklák alatt.
Mint a bizonytalan hideg egy nyári este.
Mint a hajnali eső.
A portói halász integet.
Nem mond semmit.
Integet. Nem mond semmit.

4.
A képet, ahogy állunk a hídon.
Átölelsz.
A képet, ahogy egy teraszon
a fehérneműt húzom le rólad.
A képet, ahogy otthagylak,
és alszol tovább.

5.
Csak ne a távolságot.
Ne a folyó sodrásait.
Ne a pocsolyák visszfényét.
Ne a szóközöket egy ismétlésben.
Ne a szóközöket egy ismétlésben.

Ébresztelek. Üres az ágy.

MÁHR GÁBOR

csivecsovált

a csivecsovált báró, tudod, a kétméteres,
úgy hívják, hogy Jancsika,
parasztangelika, mufúrdzsákon úgy hívják, hogy habarcs,
úgy hívják, hogy baltahomár, s evvel lecsendesült a táj,
én cserépedényből eszem a görögdinnyét,
a sárgadinnyéhez jó a sóska,
idevarázsolt Bőr Jóska,
autósiskola, ora et labora,
motorolaj a lángfegyverünk,
minden dízel eszi, nem, zabálja,
csak kipirosodva ülhetünk a borhoz,
mert az magánypuszta,
és jön a következő fuldokló lélegzetvétel,
magyarán észnél vagy, sajnos kemény,
mint a veteményesben a piros paradicsom,
felvágva ennéd, éretlen-eb, mint az éretlen kutya,
pirinyányó manyó, az én édes, kedves édesanyám
negált kutyája, ő maga disszidált ötvenhat után
azt hiszem Svédországba vagy Belgiumba,
s mivel elfogyott a kávé, imádnám, még innám,
mért kell nekem legalább három órát, legalább
itt, ebben a szobában fetrengenem, hogy mire
a kávé felszívódik, legyen erőm visszaolvasnom
a mondvacsinált verseimet, hol van az a
gézengúz ragasztó, ami ha mellém áll,
kohéziósak lesznek a versek, és érthetőek,
(miközben pingpongoztunk),
néha-néha odanézünk a kismalacka pörköltre,
ki a begyűjtött kis szénát szétszedi,
valakitől örökölte, így született, vigadozzunk,
jön efendi és halászhálójával szivarokat kontyozik,
ő a nyomozóhadosztály, van mit tanulni a pingvinektől,
ők is ilyen halevők, és szeretik és ezért ő is pontyozik,
tanuld el a pingvinektől, majd megmutogatják,
ünnepi tanulmány, Bőr Sóska osztás, jutalomátadás,
jutalom keresés és találás,
keress és találsz, Bőrharisnyát, alabástromtanyát
te is itt pufogtatnál, vagy a homár,
végül az opálmedál

OCSENÁS PÉTER BENCE

Toporzékolni, kiabálni, sírni

András nem akar elmenni a harmincéves osztálytalálkozóra. Otthon ül, tévézik. Nem érdekli a műsor, de hét óra. Hét órakor mindig tévézik. Valami régi melodráma megy. András utálja a melodrámákat. Túlzó zene, túlzó színészi játék, túlzó érzelmek. Nem érzi őket valóságosnak. A feleségének tetszene, illik az érzelgősségéhez.

Gyakran néz az órájára. Nemsokára nyolc, elindulhat az esti sétájára. Körbe a blokkon, rá a főútra, át a hídon, két kör a parkban. Aztán vissza. Egészen kilencig sétál. Utána fürdés fél tízig. Alvás. Reggel hatkor kelés. Mint minden nap. Felesége benyit a szobába. András nem néz rá.

– Nem indulsz? – kérdezi a felesége.

– Nem – feleli András, és felveszi a hangerőt.

– Nézzük együtt? Olyan régen néztük együtt a tévét!

– Nem szükséges.

A felesége pár pillanatig némán áll a bejáratnál. A kanapéhoz lép, leül András mellé. Fejét a vállára hajtja, pár perc, és könnyezni kezd. Két szerelmes csókolózik a tévében. Hegedű, villogó fények. András megméri a pulzusát. Átlagos. Arrébb húzódik a kanapén. Nem szereti, ha sírnak mellette. A feleségét se szereti. Már aznap nem szerette, mikor megkérte a kezét a mosodában. De ezt szokták csinálni az emberek. Megházasodnak. Nem akart különcködni.

Nyolc óra, indulhat sétálni. Feláll, a bejárati ajtóhoz megy.

– Menj el a találkozóra! – szipogja a felesége.

András megfordul. Nézi a feleségét. Egyedül ül a kanapén, szeme könnyes. Megszánja.

Pár pillanat múlva az utcán sétál. A mentősöknél tanult meg gyorsan öltözködni. Riasztás, húsz másodperc, és az utcán száguldoztak. A mappára gondol. A mappa, a telefonjában, a galériában, alulról a harmadik sárga ikon. Egyszer végignézte. Százharminckét kép.

Hamar odaér a találkozóra, olcsó kocsma a külvárosban. Az órájára néz. Negyvenöt perce van. Fürdés. Alvás. Reggel hatkor kelés. Osztálytársai arcán meglepettséget olvas le. András jó emberismerő. Feleségéről is tudja, mikor mit gondol. Tudja, hogy boldogtalan, de nincs kedve vigasztalni. Leül a többiek közé, válaszol néhány kötelező kérdésre, aztán kikerül a társalgás középpontjából. A többiek felnevetnek. Ő az első riasztására gondol. Részeg egyetemista. Elaludt a síneken, a vonat darabokra szaggatta. Ő fotózta le a testrészeket. Első képek a sárga mappában.

Egyik osztálytársa azt tanácsolja, hogy játsszanak. Az ajánlást lelkesedés fogadja. Párokra oszolnak. Adott téma, egy perc beszélgetés. Csere, új pár, új

téma. András jól tud társalogni, ha muszáj. Tudja, hogyan kell elkezdeni a beszélgetést, tudja, hogyan kell kihátrálni belőle. Kamaszkorában színész akart lenni, innen jött a képessége.

Fél óra után elunja magát. A bárpulthoz ül. Piri követi, leül mellé. Piri volt András első barátnője tizennyolc éves korában. A játék során András látta, hogy Piri percekig őt nézi. Gimi alatt jöttek össze. András érettségi után mentősnek állt, egyik este összevesztek. András végignézte a mappát. Két hét múlva szakítottak. Piri arca nem változott. Fiatalos, főleg a szeme. Mesél Andrásnak, kétszer vált, élettársával él. András látja, hogy boldogtalan. Apró jelek, mint a feleségénél. Úgy tesz, mintha figyelmesen hallgatná, valójában az óráját lesi a megfelelő pillanatokban. Tíz perc. Séta. Fürdés. Alvás. Reggel hatkor kelés.

Piri kihívja őt a kocsma udvarába. Leülnek egy bokor mellé. András örül, már nem kell visszamennie a többiekhez. Piri András vállára hajtja a fejét. András érzi magán Piri szívverését, hallja, hogy suttog neki valamit. Nem figyel rá. A pulzusát méri. Átlagos. Pedig most kéne sírva összeölelkezniük. Mint a tévében. Túlzó zene, túlzó fények, túlzó érzelmek. Toporzékolás, kiabálás, sírás. Szenvedély, semmi értelem. András tizennyolc éves korában sírt egyszer Piri miatt. De nem emlékszik, milyen volt.

– Milyen szép az ég! – mondja Piri. – Mint harminc évvel ezelőtt, abban a parkban. Emlékszel?

– Igen.

– Bár újra lehetne kezdeni mindent fiatalon. Veled.

András nem felel. Az óráját nézi. Még öt perc.

– Gyönyörűek a csillagok! – sóhajt Piri.

András felnéz az égre. Végtelen fehér pont. Meglát egy pirosat is. Repülő.

– Utálom a repülőket.

Piri arcáról eltűnik a mosoly. Sóhajt.

– Én is utálom őket András. Én is.

Piri felemeli fejét András válláról. Feláll, némán nézi Andrást, majd visszamegy a kocsmába. András fél perc múlva az utcán sétál. Végig a főúton, balra a harmadik ház. Be az ajtón, fel a lépcsőn, jobbra a második ajtó. Fürdés. Alvás. Reggel hatkor kelés.

SZÖLLŐSI MÁTYÁS

Néma város

A városom még egykoron szabad volt.
Ma arc nélküli, testetlen szegény.
Mint napfogyatkozás után egy folt
a szemben, fáj. De fájdalma sem él

igazán, mert egyetlen mondata sem
valós varázs, ami túlnőne önmagán.
Csak könyörtelenség vakarta seb.
Nagy emlékezetkiesés, magány.

A városom még egykoron szabad volt.
Ha kellett, büszkeségét törte szét.
Mínuszban testet kapualjba vonszolt.
Vállalta bűnét, közös szégyenét.

Ma nem néz körbe. Nem látja, mi lett:
egy sápadt árny szorongó éjszakája,
amit lassacskán szentté szervezett
csalók sok évtizednyi agymosása.

A városom még egykoron szabad volt.
Ma nincs benne idő. Se jó, se rossz.
Minden, mit aljassággal elrabolt,
csupán dühödt vakságot sokszoroz.

Fél és panaszkodik, a lelke sorvad,
hol vasbeton mohón habzsol be téglát.
Hiába bólogatgat, azt jelezve, jól van,
rég szolgaságra ítélték a némát.

bukás

Gyanútlan voltál és felelőtlen.
Sokat beszéltél, és a szavak kihordtak
belőled mindent. Szidalmaztál és vádoltál,
fölsoroltad a hiányokat, a ráolvasás pedig
errefelé súlyos bűn. Emlékezz, hányan
kérdezték, hogy ki vagy, és honnét merítesz
a szigorú vádaskodáshoz, de te csak nevettél,
maszatoltad a lecsorgó könnyeket.
Közben tudom, hogy minden mozdulatot
szépnek láttál, szinte gyönyörködtél
és csodáltad az arcokat, s harcodat az erősítette
leginkább, hogy mindig tisztátalanul éltél.
Úgy hitted, jogod van az ítélkezéshez.

Aztán jött a törés. Azóta néma vagy,
mint akit megzaboláztak. Éjszaka volt és sötét,
lágy zuhogás szegte meg a háromszög alakú
udvar tompa csöndjét. Kattant a zár.
Az ablak is elhomályosult, mikor belépett.
Arról fogalmam sincs, ilyenkor gyorsul-e
az idő vagy lassabb, mint amikor egy
ismeretlen erő darabokra téphet szinte mindent.
Hogy honnét jött, senki sem tudja.
Nem tartották számon azt az embert.
Mintha csupán azért létezett volna, hogy megöld.
Betört, de úgy, mint aki hazajön,
és te lelőtted, pedig föltette a kezét, önként.

VARGHA BÁLINT

A menedzserjárás fiziognómiájáról

Bevettem magam a belvárosba
Gyakorolni a menedzserjárást
Gyakorolni a Daniel Craig-járást
Ami fent van a Youtube-on
És nem bántam meg

Reccsennek izmaim a sarkokon
Minden lépésemmel oda egy cipő
Oda egy, ide egy járókelő
Ahogyan nyekkenve fordulok

Ahogy meg gúvadok tárgyakra
Menten lángra kapnak, ha több
Másodpercre rajtuk felejtem tekintetem.

Máskor bosszantó nyűgjeim:
Agresszív futárok, terpesztő cigányok, túl lassú öregek
Túl széles párok, túl gyors vénkisasszonyok, most
Megszelídülten koppannak mellkasomról
Le

Fényesedik a zakóm, hajtókámról leválnak a turbulenciák
Tudnod kell, ez így van rendjén
Amikor ilyes határozottsággal rovódik egy pálya
Mint az enyém.

Ezen a belvárosi sétán az is eszembe jut, hogy hajam pedig
Sokakat a lángoló szavannára emlékeztet.

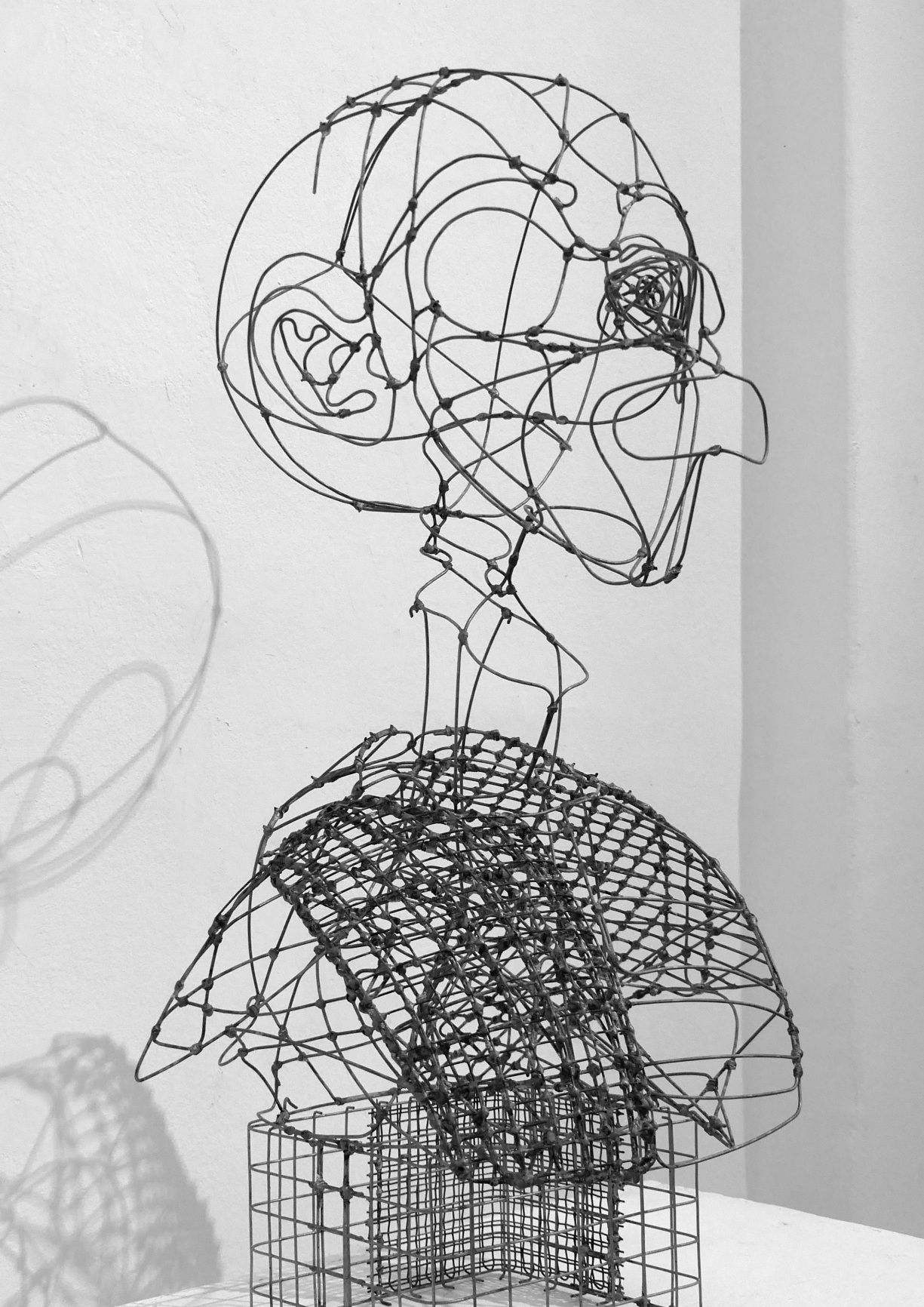
Én nem tudom. Hiába, vagy nemhiába,
De a menedzserjárás
Tényleg kihozza a menedzsert az emberből.
A legjobbat az emberből.
Az embert az emberből.
Újraindítanék egy halódó projektet
Csapatot építenék, vagy leépítenék
És bármilyen intézkedést jelentenék be
Jól jelenteném
Csak hagyjatok engem így járkálni, legyetek szívesek.

Árnyékoló

Te vagy az egyik legeredményesebb árnyékoló, mondta Peti az új barátnőjének, miközben a kutyaszart (kutyagumi?) markolta össze, egy nem teljesen nem áteresztő nejlonzacskóval. Nem vásárolt speciálisan erre a célra készített zacskócskákat, és a kukákra kihelyezett rollnikról sem tépett soha, valamint a Sparból sem markolt el extra mennyiségű kifliszacskót. Nem zavarta, hogy nem valósul meg a totális elszigetelés, azok a zacskók, amelyek otthon voltak, a zacskót tartó zacskóban éppen megfeleltek erre a célra (gondolta, vagy tényleg megfeleltek), az apróbb, szabad szemmel alig látható lyukakat leszámítva. Az új barátnő csilingelő kacajjal lépett oldalra, hogy utat engedjen a tompa nátriumfénynek. Petinek végre lehetősége nyílt beazonosítani a platán tövében a megfelelő kutyaszart, és hozzámarkolni a hozzátartozó, vagy nem teljesen hozzátartozó maradékot. Az Orlay utca félhomályos ködjébe burkolózva suhantam el mellettük. Igazán irigy voltam arra a boldog pillanatra. Hogyan szerezhetnék belőle magamnak? Hát megírom, mint mások a pitypangot. Egy dolog aggasztott csak hazafelé menet, az, ami minden író gondja, ha ilyen témához fog. Miként lehet a modorosság és közönségesség Szküllái és Karübdiszei között elnavigálni a mondatot, a megfelelő regisztert megtalálva megnevezni a kutyaszart, hogy ne nyomja agyon a történet többi részét? És mit tegyek föl a szereplőkről? Elég csak, ha neveikkel jelzem légies könnyűségüket, súlyos konkrétságukat, vagy le kell írni az egész aznapjukat felkeléstől lefekvésig, tanulmányi előrehaladásukat az egyetemen (egyetemisták ritka esetben kutyatartók, hacsak szüleikkel lakó fővárosiak, és így máris érdektelenek), vesződségeiket a tanulmányi előadóval, a téli vizsgaidőszak vizsgára jelentkezésével kapcsolatos kisebb megvesztegetés történetét (de hiszen már minden az *online térben* zajlik, nem cserélnek gazdát konyakos meggyek) a vad csütörtöki bulit, a cigiszagú kabátot, jbl charge a szabadságszobor tövében, menekülés a kertészeti kollégiumának ablakából, hajnalok lelkiismeret nélkül, a megcsalás által megnemesült másnapos lélek üdvösségre kész tisztasága, elpusztíthatatlan acélok, elveszett bicikli, amit mégis inkább elloptak és visszavásároltak, Vásáry Tamás gyök kettővel caplat a Citadella felé, válltáskájában kefirszagú kották…

Kisvártatva.

Mindig gondot okozott, hogy én most valamennyi reszelt sajtot akarok, és azért reszelek, vagy le akarom reszelni azt a sajtot, ami a kezemben van. Melyik a valódi célom? Gondolkodás nélkül keverek magamnak egy bejglis fehérjeport. A kádban iszom meg. Írás közben dagadnak az izmaim, diktálás közben dagadnak torkomon az erek. Peti meg a kutyája. Peti meg a kutyája, meg a barátnője. Értsd, ahogy. Nem tehetnek róla, hogy ilyen jó napot szereztek.



DARIDA VERONIKA

Karanténnéző

Emlékszem, két éve, 2020. március 11-én, a veszélyhelyzet első kihirdetésének napján, egy koncertre mentem volna a MÜPA-ba, két nappal később pedig a Trafóba volt jegyem, *A halál kilovagolt Perzsiából* című előadásra, amit másodszor néztem volna meg. Az utolsó színházi előadás, amit a lezárások előtt láttam, szintén a Trafó egy új bemutatója volt, az *Éhség*. Mindkét darab számos filmes effekttel élt: a Szenteczki Zita színház- és bábrendező és Juhász András intermédia-művész által jegyzett darabban egy hegesztőprojektoros vetítőrendszert (DoN'tEat Group saját fejlesztése) alkalmaztak, mely sajátos látványvilággal jelenítette meg Hajnóczy Péter művének delíriumos látomásait. A Nagy Péter István által rendezett Knut Hamsun adaptációban pedig kézikamerákkal mutatták meg a nézők számára láthatatlan tereket, ahogy a tudattalan és az álom világát is a kamerák képei közvetítették. Mindez arra példa, hogy az intermediális eszközökkel való játék, az új technikák alkalmazása, a színpadi jelenlét elbizonytalanítása és a távollét megjelenítése a XXI. századi magyar színházban szinte konvencióvá vált. Mégis, ezek a színpadi térben megjelenő digitális képek radikálisan más hatást keltettek, mint az, amikor másnaptól az egész színházi világ a digitális térbe költözött át.

A teljes lezárás egy hónapja alatt evidens volt, hogy nincs színház, félbeszakadnak a próbák, és elmaradnak az előadások. Mint ahogy a kezdeti időszakban nyilvánvalónak tűnt az az igény is, hogy a kulturális élet a karantén idején is fennmaradjon. Talán soha nem néztünk annyi színházi előadást, hallgattunk annyi koncertet, kerestünk fel annyi múzeumot (még ha csak virtuális sétákon is), mint a pandémia elején. Volt abban valami felemelő, hogy az általános bizonytalanságban, az egyre erősebb egzisztenciális szorongásban a kultúra valamiféle biztonságot vagy vigaszt ad. A színházak pedig feleltek az irántuk támadt heves érdeklődésre, és először az archív felvételeiket bocsátották nyilvánosságra. Egyszerre bejárásunk lett addig elérhetetlennek tűnő színházakba és koncerttermekbe. Olyan bőséges volt a választék, hogy néha nem is tudtuk, a Berliner Ensemble, a londoni National Theatre, a marosvásárhelyi, a szatmárnémeti, a miskolci, a szombathelyi színház (és még hosszan sorolhatnánk) vagy inkább egy budapesti társulat egy addig kihagyott előadására üljünk be aznap este. Ha kedvünk volt, akár váltogathattuk is az előadásokat, szimultán nézhettük őket. Csak azt nem láthattuk, hogy kikkel ülünk együtt a képernyők előtt. A színház olyan demokratikus intézmény lett, mely nem zár ki senkit, sem a fizikai távolság,

The project is co-financed by the Governments of Czechia, Hungary, Poland and Slovakia through Visegrad Grants from International Visegrad Fund. The mission of the fund is to advance ideas for sustainable regional cooperation in Central Europe. This publication is the part of the project "RETURN TO THE FUTURE – art, culture and new media in Central Europe after the pandemic". / A projekt a cseh, a lengyel, a magyar és a szlovák kormány közös támogatásával jött létre a Nemzetközi Visegrádi Alap pályázata keretében. Az Alap küldetése az, hogy elősegítse a fenntartható regionális együttműködés eszméit Közép-Európában. A fenti közlés a „Vissza a jövőbe – művészet, kultúra és új média Közép-Európában a világjárvány után" című projektum része.

sem a nézőtér nagysága, sem az anyagi tényezők miatt. Persze ehhez is rendelkezni kellett egy számítógéppel és internet-előfizetéssel, de ez mégis kevésbé kirekesztő, mint a hagyományos, nagyvárosokhoz kötődő színházi élet, mely bármely országban élünk is, leginkább a középosztály privilégiuma. Azonban ez a színházi hozzáférhetőség sem bizonyult korlátlannak vagy tartósnak: részben a szerzői jogok, másrészt a színházak anyagi helyzete miatt. A régi felvételek ugyan sok esetben hozzáférhetők maradtak online platformokon, de már megszabott hozzájárulás (kölcsönzési díj) fejében.

Ugyanakkor az archív felvételek mellett szinte azonnal megjelentek a karanténszínházak, kezdetben a művészek magánkezdeményezéseként. Facebook live-ban vagy akár saját YouTube csatornájukon a színészek felolvastak, a zenészek minikoncertet adtak, vagy videós karanténnaplót vezettek mindennapjaikról. Ennek egyik legérdekesebb kísérlete, már az első lezárás után, Adorjáni Panna és Láng Dániel *Közelebb* című, saját lakásukban megrendezett zenés performansza volt, melyet videochaten adtak elő, az előre bejelentkező nézőknek. Az egy vagy kétszemélyes nézőközönség az alábbi témákból választhatott: 1: A vírus mi vagyunk. Olyan estékre, amikor szeretnél elmerengeni a mi felelősségünkről ebben a helyzetben. 2: Nem akarok többet hallani a koronavírusról. Ha szükséged van nyolc percre, amikor úgy vagyunk együtt, hogy nem jut eszedbe, mi van a világban. 3: A koronavírus után. Ha arról álmodoznál, hogy hősök leszünk, akik felépítik az új világot. A nagyjából tízperces előadások a néző és az előadók közötti rövid beszélgetéssel kezdődtek, akik így mintegy (a Zoom-platformon keresztül) beléptek egymás otthoni, intim terébe. Napjaink felől nézve a harmadik performansz tűnik a legérdekesebbnek: vajon mi maradt meg akkori fogadalmainkból, melyekkel a közösségi életbe való visszatérés után addigi életünk megváltoztatására és felelősségteljesebb társadalmi szerepvállalásra ösztönöztük magunkat? Ez az élő performansz a chat és streamszínház/koncert határán helyezkedett el.

A streamszínház kifejezéssel szintén ekkor ismerkedtünk meg, lett mindennapjaink része. Mivel a teljes lezárás feloldása után sem nyithattak ki sokáig a színházak, ám a próbák hibrid formában tovább folytatódtak, ezért az előadásokat előbb-utóbb online formában (elő)bemutatták. Az első és talán legizgalmasabb ilyen előbemutató Gáspár Ildikó *Andromakhé* rendezése volt (a darab teljes címe *Racine: Oresztész szereti Hermionét, aki szereti Pürrhoszt, aki szereti Andromakhét, aki szereti Hektort, aki halott*). A rendező a szokatlan forma kapcsán így nyilatkozott: „Március 20-án tartottuk volna Racine-bemutatónkat az Örkény Színház stúdiójában. Mivel tíz nappal a premier előtt le kellett állnunk a próbákkal, unalmunkban azon törtük a fejünket, hogyan folytathatnánk a munkát az önkéntes magányban, és hogyan terelhetnénk felszabadult energiáinkat valami újszerű, a megváltozott helyzethez alkalmazkodó formába. Így született meg ez a műfajilag nehezen besorolható dokumentumfilm-online próba-videókonferencia, mely egyszerre nyújt bepillantást készülő előadásunkba és négy fal közé zárt életünkbe." A YouTube-on azóta is megtekinthető alkotás révén valóban betekintést nyerünk a színész-szereplők lakásaiba, miközben az eredeti darab érzelmi kavalkádjának feszültsége is megmarad. Külön érdekes, hogy a később (előbb streamszínházként, majd közönség előtt) bemutatott előadás egészen más esztétikát követett, mint ez a sajátos kollektív mű.

Az Örkény Színház mellett más színházak is streamelésbe kezdtek, közülük az Első Magyar Karanténszínházat (a Trip Hajón) érdemes kiemelnünk, a Trafó későbbi

„e-néző" sorozata mellett, ahol valóban a megszokott színházi formát megújító kísérletek születtek. Ilyen volt Fekete Ádám *Levél anyámhoz* című performansza, mely az írás folyamatába (a számítógép monitorján megszületető szöveg létrehozásába) engedett betekintést. Vagy később a Hodworks *Önök kérték (Még egy online előadás)* című élő show-ja. Szintén ekkor vált népszerűvé néhány rendhagyó YouTube-csatorna, mint a Taigetosz Show (Fekete Ádám) vagy az Anzselika Habpatron (Stefanovics Angéla), a stand up comedy, a vlogok és a karanténszínházak sajátos ötvözeteként.

Adódik a kérdés, hogy vajon színháznak nevezhetők-e még ezek az új formák? Schilling Árpád nagy vitát kiváltó facebook-posztja szerint nem. A rendező érvelését idézve: „A színház lényege az interakció. Ha nincs egy térben színész és néző, akkor az nem színház. Nem lehet színház, nem szabad, hogy színháznak hívjuk, mert akkor ennek a műfajnak vége. Csak nem leszünk saját szakmánk meggondolatlan gyilkosai?! Ne nevezzétek színháznak, amikor egy kamera előtt játszotok! Ne hívjátok színháznak azt, ami nem élő! Soha! (…)"

Ezzel az állítással vitázva született meg Závada Péter a *Színház* folyóirat online felületén közölt cikke, *A jelenlét kisiklatása*. A drámaíró-dramaturgként is elismert szerző szerint „a járványhelyzettől függetlenül is egy rohamosan digitalizálódó, az ember központi pozícióját egyre gyakrabban megkérdőjelező világban élünk". Závada tanulmányában felsorolja a kortárs színházelméletek különböző színházdefinícióit, melyek mind elégtelennek bizonyulnak a karanténszínházak sajátos színházi tapasztalatának leírására. A tanulmány végkövetkeztetése szerint: „A színház minimáldefiníciói számosak lehetnek, és a jelenleg kialakult rendkívüli járványhelyzetben a színház „itt és most"-ja egyenlő a hiány, a távollétben való összezártság közös tapasztalatával, melyben közvetlenség és közvetítettség, megelőzöttség és egyidejűség fogalompárjai rendre elbizonytalanodnak. Meggyőződésem, hogy érdemes kitágítanunk a színházfogalmunkat, ha szeretnénk továbbra is színházat csinálni egy kikerülhetetlenül digitalizálódó korban."

Bárhogy is nevezzük, hosszú hónapokig csak ez volt a színház. A színházi folyóiratok és online portálok a képernyőn látott színházi élményekről számoltak be (külön érdemes kiemelnünk a *Színház* 2000. május-júniusi számát és a Revizor szerkesztőinek karanténnapló-sorozatát, *A Revizor Dekameronját*). A nagy nemzetközi színházi fesztiválok vagy elmaradtak, vagy online módon kerültek megrendezésre (mint a berlini Theatertreffen vagy a kolozsvári Interferenciák). Hamarosan az e-színházi előadásoknak is rendeztek külön fesztivált. A legizgalmasabb magyar online fesztivált viszont a Partizán YouTube-csatornája szervezte, POSZT címen. A korábbi Pécsi Országos Színházi Találkozó nevét átvevő, és azzal körülbelül egy időben (2020. június 11–15.) megrendezett Pandémia Okozta Színházi Találkozó négy napján több mint negyven színházi alkotó beszélgetett a legaktuálisabb problémákról: érintve az újranyitást, a járványt mint színházi témát, valamint a finanszírozás, a fenntartás, a generációs jelenlét, a hatalomgyakorlás és a hatalommal való visszaélés kérdéseit. A találkozó legfontosabb eredménye, hogy közös platformon hozta össze a különböző színházkoncepciót képviselő alkotókat, miközben sikerült köztük valódi párbeszédet generálnia.

Pár hónappal később az első színházi újranyitás legalább annyi kérdést vetett fel, mint a korábbi lezárás. A biztonsági óvintézkedések (korlátozott nézőszám, kötelező maszkhasználat) mellett sem volt könnyű a nézőket visszacsábítani a színházi terekbe. Pontosan emlékszem, hogy több mint fél év kihagyás után, először 2020 októberében

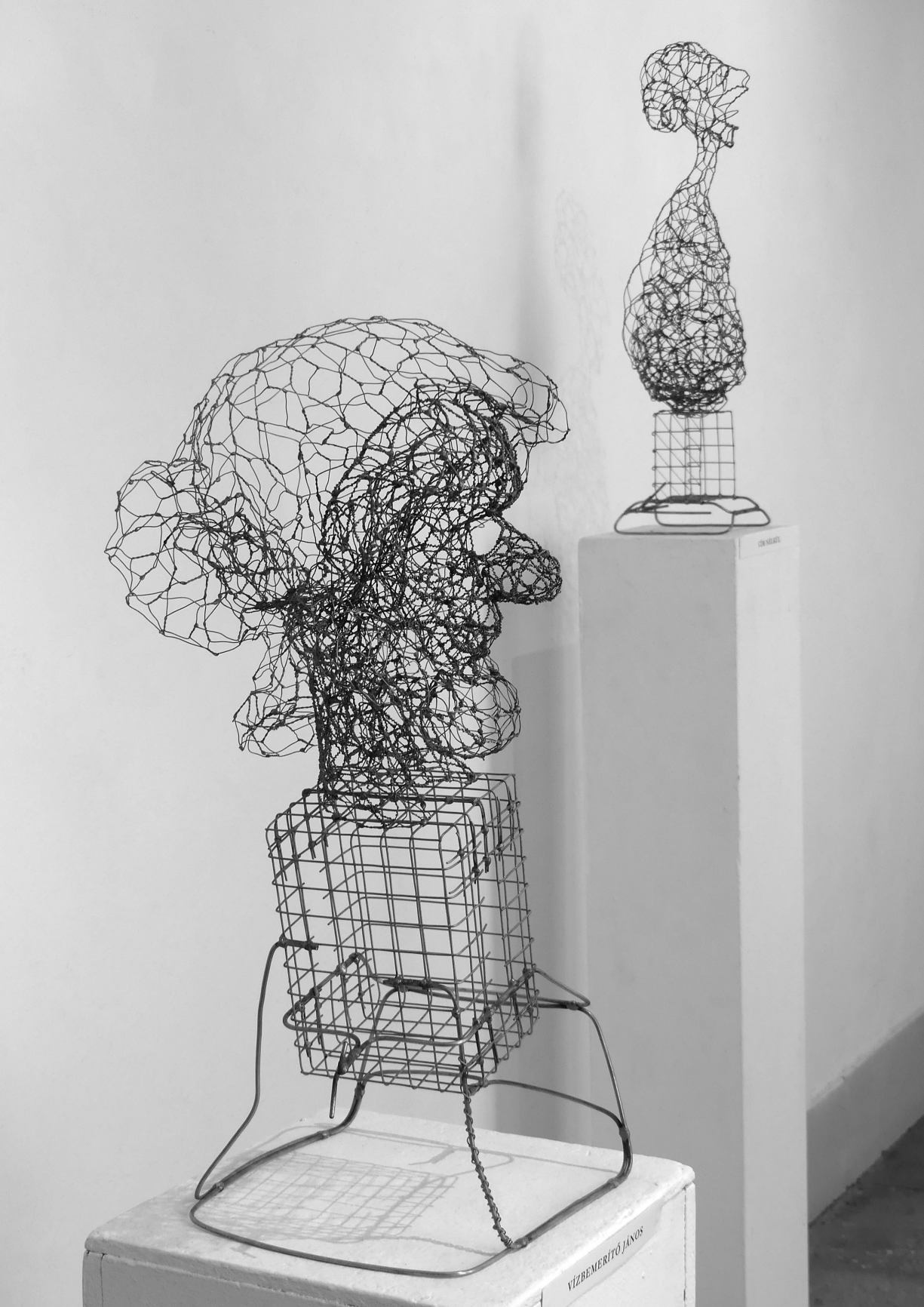
mentem el a Rimini Protokoll *Nachlass (Hagyaték – Személytelen történetek*) című vendégjátékára. A szabadon választott halál kérdésével foglalkozó darab egyik jelenetében a nézőket egy teremben keleti édességgel kínálták meg, amitől egyikük hangosan köhögni kezdett. A közelségtől és a vírustól való szorongás azonnal érezhetővé vált a szűk helységben. Aztán jöttek az újabb lezárások és nyitások, majd a színészek betegsége miatt elmaradó előadások... A sokadik hullámok már összemosódnak. Szemben az első időszak élénk kulturális érdeklődésével, a színház iránti igény egyre inkább csökkent. Megtanultunk színház nélkül vagy jóval kevesebb színházzal élni. Az e-színház repertoárja ugyan bővült, de az előadások már fizetősekké váltak. Ez a színházi forma valószínűleg velünk marad, de kezdeti népszerűségét már sohasem éri el.

Vitathatatlan, hogy az online archívumok és közvetítések hasznosak, hiszen dokumentálnak és szélesebb körben hozzáférhetővé tesznek egyes előadásokat. Ugyanakkor online előadásokat nézni nem jó. Nincs rá lehetőség, hogy kialakítsuk a saját nézőpontunkat. A nézői tekintet szabad pásztázását felváltja a kamera tekintete, ennek megfelelően kell néznünk, minden más láthatatlan marad. A színpad egy kamera kivágásává redukálódik, nem látjuk a színház belső terét. Egy láthatatlan nézőközönség részeseiként nem érezzük és nem vesszük át a többiek reakcióját. A gyakran üres nézőterek előtt felvett előadások maguk is sterilek, hiszen a nézői jelenlét ad valódi tétet a játéknak, a nézői figyelem elnyeréséért és fenntartásáért folyik minden este a küzdelem. Az online előadás elveszti atmoszféráját, sajátos színházi auráját. Nem csoda, hogy a monitorok előtt ülő közönség figyelme is elkalandozik. Miközben nézzük az előadást, ezer más dologra is figyelünk, főzünk vagy étkezünk, másokkal beszélgetünk, telefonálunk, e-mailt olvasunk... Vagyis mindazt megtehetjük, ami a színházi illemkódex szerint tilos. Ez mégsem szerez örömet, csak még jobban elidegenít az előadástól, mely épp olyan érdektelen és feledhető lesz, mint a karantén idején agyonnézett sorozatok.

Hol tartunk ma, két évvel az első veszélyhelyzet kihirdetése és nem sokkal a hatodik hullám után? Tanult a színházi világ a pandémiából? Közvetlenül az első hullámot követően, a *Színház* folyóirat 2020-as nyári számában arról kérdezett meg huszonegy színházi alkotót, hogy mit értékeltek át magukban, másképp látják-e a színházi feladatát. A legtöbben a befelé fordulást hangsúlyozták, és az élő, jelenléti színházat hiányolták. Ekkor még mindenki számára kérdéses volt, hogy miként ad majd számot erről az időszakról a kortárs színház. Erősebb lesz-e a pandémia utáni színház önreflexiója? Lesz hosszabb idő az egyes próbafolyamatokra? Érzékenyebb lesz a minket körülvevő valóságra?

A jelen tapasztalatai egyelőre nem túl biztatók. A megújulás helyett minden visszaállt a megszokott kerékvágásba. A színházak azóta is pótolják a pandémia előtt műsorra tűzött előadásokat, hozzák a kötelező repertoárt, mintha közben mi sem történt volna. Alig születnek olyan előadások, melyek valóban reagálnak a megváltozott nézői helyzetre, élet- és világtapasztalatra. Néhány pozitív kivétel azért akad, melyek közül most Tarnóczi Jakab előadásait emelném ki: már a közvetlenül az első hullám előtt megrendezett *Búcsúkoncert* (a k2 társulatával) is olyan lidérces világvége-hangulatot vizionált, mely pár hét múlva hétköznapi valósággá vált. Másfél évvel később a *Winterreise* az Örkény Színházban a négy fal közé zártság és a magány létállapotát tárta elénk. A Katonában nemrég bemutatott *Melancholy Rooms* forgószínpadán pedig hat szoba magányos lakóinak életébe nyerünk betekintést. Egymástól elszigetelt létezések pillanatfelvételei ezek, egyben lelki tájképek. Felsejlik bennük, amit a pandémia

során átéltünk, és amin még nem vagyunk túl. Mindezt sajátos zenei szerkezetben, pontos mozgáskoreográfiában, szinte szavak nélkül, a zene és a mozdulatok közvetítése révén látjuk. Az előadás időt és teret hagy arra, hogy nem csupán rá, de saját helyzetünkre is reflektáljunk. Mert ahogy az előadás legvégén elhangzik: „Visszatérni a legnehezebb”.


VÍZBEMERÍTŐ JÁNOS

TANDORI DEZSŐ

Füst Milánnak

Egy elmúlt – és ha jó, hogy elmúlt! – kor az öröklétek ilyen-oly
hona volt mégis, és pincérek s étlapok,
számolt átalány százalékok, felszökkent módok, mind félreszorult
abszolútumok, jó, kinek-kinek Kánaán,
a megromlító sandaság, az úntabb kisszerű-lét normál-fintora,
ne mondd! Ne mondd, a hátépéből a rezsi után
csak életed szobortalapzata marad, ennyi pénz, ne mondd, pénz: nem
illem, nem divat, ne panaszkodj. Számold éveid,
mennyit kell kibírni még abból, ami ellentételében sem biblikus,
nem örök, nem parnasszusi, és legalább
egy-két lófutamot élj át, ha meg nem futamodhatsz te magad.
Egy múlt kor, messze már, nincs tréfa rá,
szóvicc, az Idők Nagyjain mégis ennyi csak: a múltkor épp…
A többi: szobrot emelni mégis, szobrod tákolni a
sáros, kutyaürüléknyomos, leköpött, járművek jegyével tarkított
talapzatra, mely szinte pénz-papír, műanyag,
ez voltam én, költő hétfőn, költő kedden, csütörtök, főleg a vasárnap
rémemlékműveit, s közben oly közömbösek! – emelni
meg nem hajolva, rég-roppant térdizülettel, vonszolni magad jelesebb
márvány számlázóházak s kontrollőr
centrumok és a hozzád hasonlók szoborhíjai között, ha a Roosevelt
téren, ha Berda-kocsmák során. Nincs többé menekülés,
elmúlt a torz kor, mely mégis az igazság lehetőségét hordta, mint
kontrádét, sokatokét. És nem vitás: az igazság ez is.
Ki fog derülni, nem másik nap szúrja szemed, éjedet
nem másik hold konzervhidege hűti, dermedet, ki fogsz
derülni majd magad is így, rég a talapzat alatt, sár, hulladék papír,
kutyapiszok, oly mindegy lesz, s megélhetés, pfuj dühe.

Tandori Dezső közreadott verse a szerző hagyatékában maradt fenn. A szöveg írógéppel elkészített eredetije és indigóval előállított másodpéldánya egy – talán Tandori kézírását őrző - „Tandori", „Füst Milán", valamint biztosan nem a szerzőtől származó „Folyó ügyek" feliratokkal ellátott dossziéban, más versekkel együtt található meg. A vers keletkezési idejének meghatározása mindenképpen ezeknek a szövegeknek azonosításából indulhat ki. Az összeállítás különféle orgánumokban (Bárka, Beszélő, Mozgó Világ, Népszabadság, Új Forrás) publikált részei 2001 májusa és 2003 tavasza között láttak napvilágot, így feltehető, hogy a szövegek – versünk is – valamikor ezen intervallum elején, 2001 és 2002 között jöttek létre. Mindezt alátámaszthatják még a verseket összekötő stiláris és tematikai hasonlóságok, melyek egyetlen, rövidebb korszak műveinek mutatják a szóban forgó darabokat. Ha pedig kitekintünk az adott időszak nyilvánosságra hozott, bőséges lírai termésére, abban az „ön-szociológiai" szemléletnek, az élet-kihívással szembeni dühödt értelemkeresésnek hasonló gesztusait fedezhetjük fel, mint a Füst Milánnak írt, most olvashatóvá tett kompozícióban.

A tétova óriás

A FELESÉGEM TÖRTÉNETE CÍMŰ FILMRŐL[1]

Enyedi Ildikóval, a film rendezőjével és Láng Imolával, a látványtervezővel Sághy Miklós beszélgetett.

S. M.: *Szeretettel köszöntöm a Belvárosi mozi nézőit, valamint a fesztivál vendégeit, Enyedi Ildikót és Láng Imolát. Gratulálok ehhez a szép filmhez, amely Füst Milán regénye alapján készült! A könyv hangsúlyosan maszkulin alkotás szerintem abban az értelemben, hogy elbeszélője férfi, aki folyamatosan reflektál a vele történő eseményekre, és minden szereplő az ő nézőpontján keresztül jelenik meg, még a címszereplő feleség is. Mi visz rá egy rendezőnőt arra, hogy egy férfi-regénnyel kezdjen foglalkozni; röviden: mi vonzott* A feleségem történetéhez*?*

E. I.: Azt hiszem, Füst Milánnak nem az volt a szándéka, hogy egy maszkulin regényt írjon, de hát nem tudott mást írni, mint férfi. Mindazonáltal az író Störr kapitány személyiségén keresztül nemcsak a férfilétet, hanem az általános emberit is meg akarta ragadni. Viszont hogyha ehhez a regényhez 2019-ben – amikor is elkezdtük az adaptáció folyamatát – egy nő hozzányúl, akkor óhatatlanul fölerősödik az a fajta egzotikum, amit éppen ez a maszkulinitás, a férfilét jelent. A férfiak ugyanis fura, különös lények, akiket érdemes megfigyelni és megfejteni. Én valami ilyesmire vállalkoztam: megértéssel és empátiával beleképzelni magam ezeknek az egzotikus lényeknek a helyzetébe.

S. M.: *A főhőst, Störr kapitányt rendezett, hajós életéből egy nő, nevezetesen Lizzy, a felesége ragadja ki. A nő viszi a szárazföldre – szó szoros és átvitt értelemben is –, ahol mindenféle váratlan és elbizonytalanító dolgok történnek vele, melyek megváltoztatják az életét. Az is fontos, hogy ez a nő meglehetősen titokzatos, részben független, gyerektelen, művelt, vagyis az 1920-as évek női emancipációjának a szülötte. Mert hisz köztudomású, hogy az 1920-as évek – amikor a regény története játszódik – a női egyenjogúságért vívott harc fényes időszaka, ezt fejezi ki többek közt a korabbeli divat, a megváltozó életforma, az úgynevezett flapper nő megjelenése és így tovább. A kérdésem tehát, hogy mennyiben érdekelt az a kor, mely a titokzatos és elérhetetlen Lizzy életmódját meghatározza? Röviden: mennyire volt fontos számodra a Lizzy által is megtestesített új nőtípus születése az 1920-as években?*

E. I.: Őszintén szólva a flapperökhöz, a kor igazi lázadóihoz képest Lizzy nem egy lázadó figura. Azért abban a korban, azon túl, hogy levágták a hajukat és szoknyájuk hosszát a nők, és elkezdtek nagyon dacosan dohányozni, az anyagi függés, a kiszolgáltatottság ugyanúgy megmaradt, mint korábban. És ez a polgári rétegben nem is változott sokáig, Nyugat-Európában voltaképpen a '70-es évekig. Lizzy a regényben persze a vágy titokzatos tárgya, de amellett egy nagyon tépelődő, kereső nő, akinek megvan a maga soha el nem mondott, soha ki nem fejtett, soha meg nem értett fájdalmas sorsa, múltja, és ilyen értelemben persze vannak titkai. Füst Milán regénye nem egyszerűen a femme fatale titokzatosságára épít. A mi Lizzynk is ilyen, tehát nagyon

[1] A beszélgetés 2021. szeptember 21-én a szegedi Belvárosi moziban, a Zsigmond Vilmos Nemzetközi Filmfesztivál keretében zajló vetítés után hangzott el.

fontos volt, hogy egy igazi háromdimenziós embert, egy valóban megfejtésre méltó embert tudjunk közösen Léa Seydoux-val megalkotni. Ugyanakkor Lizzy valami elemibb dolgot tud az életről, nem azért, mert nő, de olyan értelemben igen, hogy ő kilép, ösztönösen túllép azon a fajta elvárásrendszeren, amely viszont alapvetően egy maszkulin elvárásrendszer, és ebben nevelődött a kapitány is, aki ezt követve sikeres a maga hajóján. Olyan ez, mint egyfajta kontrolligény, melyre a nevelés is treníroz bennünket. Most nem a bántalmazó kontrollról beszélek, hanem arról, hogy az ember ura szeretne lenni a saját életének, és ennek megfelelően próbálja kontrollálni a kapcsolatait, a környezetét, sőt, akár a természetet is maga körül. Erre van felépítve az életünk és tulajdonképpen a békés együttélés helyett a belénk nevelt kontroll-szemlélet, a részvétel helyett az irányítás akarása égeti föl éppen a bolygónkat, teszi lakhatatlanná a Földet. A férfi és női szerepek újraírásától, átalakulásától függetlenül is borzasztó nagy igény van arra, hogy gondoljuk újra az életünket, a világban való szerepünket – lehet, hogy már el is késtünk ezzel –, és ebben az értelemben Lizzynek a filmben, a mi változatunkban van egy ilyenfajta tudása, és ekörül botorkál a kapitány, akinek a fejében azért a végén mégiscsak összeáll valami. Most látták a filmet, remélem, ezt meg tudják erősíteni, mi mindenesetre nagyon kíváncsiak vagyunk a visszajelzéseikre.

S. M.: *Amikor még csak a regényt ismertem, nehezen tudtam elképzelni, hogyan lehet* A feleségem történetét *megfilmesíteni. Mert nemcsak hogy hangsúlyosan férfi az elbeszélője, hanem erősen szubjektív is a történet nézőpontja. A hosszú önelemző szövegrészek, narrátori reflexiók akár a főszereplő belső monológjaiként is megjelenhettek volna a mozgóképi alkotásban. Ez persze nem így történt, szerintem nagyon helyesen, viszont két belső monológ mégiscsak van a filmben: az elején és a végén. Mind a kettő intelem, jótanács a kapitány nem létező fiának. Az elején még egy tengeri napjáról mesélne neki példázatként, arról, ahogy kontrollálni próbálják a végtelen és kiszámíthatatlan tengeren úszó kis hajójukat. A történet végén pedig már arról beszélne a fiúnak – szinte szó szerint idézve itt a regény sorait –, hogy meg kell tanulni az elengedést, a könnyű létezést, a sodródást, a kontrollvesztést, ha tetszik. A film e két keretmonológja voltaképpen Störr kapitány alakulástörténetének a kezdetét és végét is jelzi, és ezen az úton viszi, kalauzolja őt végig Lizzy. Másfelől a kapitány útja a tengerről vezet a szárazföldre, ám ezzel a határátlépéssel nemcsak hogy az utóbbi labirintusában, kiismerhetetlen világában találja magát, hanem a tenger is elveszti az otthonosságát számára. Erre utal a hajóbaleset, mely az ismerős közeg ellenségessé, idegenné válását jeleníti meg a filmben. Röviden: nagyon fontos* A felségem történetének *a térpoétikája, térszimbolikája. Ehhez kapcsolódik a kérdésem. A regényben ugyanis a történet két fő helyszíne Párizs és London. A filmben azonban az utóbbit Hamburg helyettesíti, vagyis egy kikötőváros, mely a tenger és a szárazföld határán áll. E határpozíció miatt volt számotokra fontos ez a város (London helyett), vagy egyszerűen csak olcsóbb volt ott forgatni?*

E. I.: Amikor az ember artikulálni akarja azt az ívet, amelyet a kapitány bejár, és ennek során nagy erőfeszítéssel megteremt egy polgári várost, jelesül Párizst, azt a fajta nyüzsgő közvetlenséget, amely erős kontrasztja a tengernek (majd talán lesz rá idő, hogy beszéljünk arról, mennyire másképp dolgozott a tengeren és a szárazföldön Rév Marci), akkor egy másik hasonló nagyváros felépítése, történetbe emelése voltaképpen csak fölösleges szószátyárkodás lett volna. Ehelyett választottuk Hamburgot, a raktárvárost, a világörökség részét, mely valóban határterület, s abban az időben

még szabadkikötő volt, ahová a '80-as években is csak útlevéllel tudtam bemenni. De szerintem Imola nagyon jól el tudja mondani, hogy mi volt a tervünk azzal a várossal.

L. I.: Köszönöm, Hamburgról szívesen beszélek. A filmben Hamburgnak a színei és a lakásnak a megformálása is a hajókhoz kötődik. Nehézkedése van a hamburgi lakásnak, ami ellenpontozza a párizsi könnyedséget. Alaprajzi szinten is bonyolultabb, szövevényesebb a hamburgi lakás, az átlátások sem tiszták. Sok esetben ez a szövevény Marci elképzeléseit tükrözi, mert ő irányította az alaprajzi elrendezést, mégpedig úgy, hogy elmondta, vagy elmondták Ildikóval együtt miképpen szeretnék a felvételeket elkészíteni. A díszlet – mert ez a lakás díszleten épült fel – a világítást és a kamerahasználatot igyekezett mindenekelőtt segíteni és támogatni. Hamburggal szemben a főhősök párizsi otthona sokkal könnyedebb, átláthatóbb, filigránabb és kevesebb bútorral berendezett, ami inkább Lizzy személyét tükrözi. Ennél a helyszínnél a felvételek természete és a világítási koncepció is teljesen más volt, mint a hamburgi lakás esetében.

E. I.: Fontos még, hogy a katolikus Párizzsal áll szemben a protestáns észak, a büszke Hanza-város. S ez két életszemléletet is tükröz, egyfelől a kemény becsületes munkának a tiszteletét, ami a kapitányt jellemzi, míg a francia Dedin számára ez egy nem létező szempont. Nem utolsó sorban például emiatt csúszik le a kapitány képzeletbeli ökle Dedinről, amikor beszélgetnek. Mert előbbi egész más értékrendet követ, mint a francia. Szóval Hamburg egy férfias, Párizs pedig egy nagyon nőies város. Ráadásul az előbbiben fájó, hogy ott van a kikötő, vagyis Störr kapitány egy lépésre él a saját elemétől. Amikor egy tényleg jelentős hajózási társaságnál azonnal hajót ajánlanak neki, akkor a kapitány szomorúan közli, hogy neki inkább valami kis aktakukac munka kell, mert már nem meri otthagyni a feleségét, nem mer visszamenni a saját elemébe. Tehát azt gondolom, ez további gyötrelmet jelent Störr számára, azon túl, hogy Hamburg és Párizs a főhősök kétféle életszemléletét fejezi ki, valamint azt, hogy hol tartanak a közös történetükben.

S. M.: *Én is úgy láttam, hogy a filmbeli helyek, szép tájak, lelki tájak is egyben. Volt már arról szó, hogy Rév Marcell, a film operatőre meghatározó módon vett részt a lakások alaprajzának kidolgozásában. És mi a szerepe ebben a rendezőnek, látványtervezőnek? Röviden: milyen együttműködésben zajlott a film térszimbolikájának kidolgozása?*

L. I.: Hárman közösen kezdtük a gondolkodást. Először Ildikó elmesélte, hogyan képzeli a filmet, körülbelül milyen jelenetek, karakterek lesznek a történetben, majd ezt követően mindannyian elkezdtünk képeket gyűjteni, melyeket megosztottunk egymással. A verbális kommunikáción túl volt tehát egy gyors és könnyen reflektálható vizuális beszéd vagy pingpong köztünk, és ebből én sokat megtudtam Ildikó és Marci szándékairól. Mivel a díszletnek az egyik fő szempontja, hogy jól lehessen forgatni benne, ezért Marci az alaprajzok kidolgozásában szervesen részt vett; mindazonáltal az elejétől fogva szoros együttműködésben haladtunk. Még az jutott eszembe a két lakással kapcsolatban, hogy a főhősök hamburgi otthonának a falai igen vastagok, tehát nehezen jön be a fény, és sokkal zártabb, sokkal kalitkább hatású, míg a párizsi lakás falai szinte papírvékonyak, és a tereket könnyen átjárja a napfény. Ezek mind operatőri és rendezői döntések, melyek az épületeken keresztül mutatkoznak meg. Mindenesetre Párizst Budapest játssza a filmben.

E. I.: Csak egy apró példa, amíg friss az emlékezetünkben: a film elején, miután éjszaka merülünk fel a tenger mélyéről, azonnal ott vagyunk a nappalban, s itt néhány erős képpel, nagyon tömören próbáltuk megfogalmazni a kapitány világát. (És valóban a film elejére megírtam a tükörverzióját a Füst Milán-szövegnek erről az életről.) Szóval az egyik képen az üres étkezőt és annak hosszú asztalát látjuk, miközben a balra sorakozó kajütablakokon besüt a nap. És finoman ing a hajó.

S. M.: *És hallani is, ahogy recseg-ropog.*

E. I.: Bizony, ez a csodálatos német sound designer érdeme, akivel sokat dolgoztunk például az ilyen kis nyikorgásokon. Szóval a hajóbelsőt műteremben építettük föl Máltán, egy olyan cégnél, mely az olcsó kistestvére volt a nagy tengeri csatákra, hajókatasztrófákra szakosodott, amerikai megrendeléseket kiszolgáló produkciós vállalatnak. Marci épített egy vázat, melyre rászerelte a lámpát, és amelyet lehetett ringatni, tehát tudtak bólogatni a lámpák, és iszonyú hosszan állítottuk be a világosítóval azt a tempót, ahogy nőnek és csökkennek a fénykörök a tölgyfa felületen (ami persze nem igazi tölgyfa, de hála Imolának, éppen úgy néz ki). Azt szerettük volna, hogy ezek a képek foglalják össze, milyen érzés négy hónapig csak menni-menni-menni, miközben az élelem egyre rosszabb és kevesebb, és akkor utána, bumm, megérkezni egy kikötőbe. Szóval az ilyen finomságokkal – még ha nem is látszik, de nem is kell, hogy látszódjon, máskülönben izzadságszagú lenne az egész – tényleg nagyon sokat foglalkoztunk hárman.

S. M.: A feleségem története *című film meglátásom szerint egy klasszikus, letisztult, hagyományosabb formanyelven fogalmazó alkotás. Mindazonáltal a regény nagyon személyes, szubjektív elbeszélésmódját akár a filmben is lehetett volna imitálni, például úgy, hogy jobban a főszereplőhöz, a kapitányhoz kapcsoljátok a kamerát. Mint amiképpen ezt például Nemes Jeles László a* Napszállta *vagy a* Saul fia *című filmjében teszi. Ti mégsem ezt az utat választottátok, hanem a hagyományosabb formavilágú, kosztümös filmekhez igazodtatok inkább. Egy rendező életében eljön az a pont, amikor a letisztultabb formák kezdik jobban érdekelni?*

E. I.: Egyszerűen az történt, hogy ez az anyag ledobott magáról – és most Marcit idézem – mindent, ami bármilyen módon szerzői lenne. Ezt már többször elmondtam, de lehet, nem érthető, hogy mi egy teherhajót szerettünk volna építeni filmnyelvileg is. Lehet egyébként, hogy túlvállaltuk magunkat, amikor sok megbeszélés után emellett tettük le a voksunkat Marcival, mert könnyen félreérthető ez a forma, és ennek vannak is jelei, úgy tűnik, a film beletévedt egy félreértéssávba, vagy legalábbis a mi számunkra ez egy félreértéssáv. Reméljük, hogy nem nagyon szívja meg. Egyszerűen csak nem akartunk a szellemességünkkel rátelepedni a kapitány egyszerű világára. Mindazonáltal sok olyan példa van a filmben, mint a lámpaállvány említett esete, ahol nagyon aprólékosan kidolgoztunk mindent. Ha valaki megáll a felszínen, és megelégszik azzal, hogy ez egy klasszikus, kosztümös film, akkor bizony sok finomságról lemarad.

S. M.: *Vizuálisan szerintem is nagyon izgalmas történetet mond el a film, és ezek a képi megoldások pótolják a regény belső monológjait. Ugyanakkor a színészi játék is sok ki nem mondott érzelmet képes közvetíteni, és egy olyan regény adaptációja során, mely az emóciókról gazdagon beszámol, ez fontos szempont lehet. Hogyan választottad ki a film főszerepére Gijs Nabert és Léa Seydoux-t?*

E. I.: Mielőtt válaszolok, egy humánetológiai kísérletről kell beszámolnom, amibe óhatatlanul is belekeveredtünk. Megdöbbenve tapasztaltuk ugyanis, hogy Gijs Nabernek milyen finom dolgokat képes megmutatni az arca, és bevallom, ilyen sok mindent kifejező tekintetű színésszel még életemben nem találkoztam, pedig nagyon-nagyon jó színészekkel dolgoztam már a pályámon. A stáb is el volt képedve, hogy milyen színészi eszköztára van Gijsnek, és nagyon sokan a nézők közül is pontosan így vélekedtek. Ehhez képest vannak emberek, akiknek aránylag még a film is tetszett, ám mégis azt mondják, érdekes döntés volt ezt a fapofát választani, akinek semmi nem látszik az arcán, és így csinálja végig az egész filmet. Mi volt ezzel a szándékod Ildikó? Arra jöttem rá tehát, hogy vannak olyan jószándékú emberek, akik nem látják a főhős arcának működését. Mintha hiányozna a gesztus-azonosító szoftverük.

S. M.: *Azt olvastam egy interjúban, hogy Gijs az utolsó pillanatban került a produkcióba, és a filmet valójában egy norvég színésszel kezdtétek el előkészíteni.*

E. I.: Igen, valóban így volt. A norvég színésszel már jártunk Hamburgban, találkozott Leával, hajóztunk vele, hogy szokja a tengeri szelet, már le voltak szabva a ruhái, és mégis azt éreztem, amikor ránéztem az arcára, hogy nem látom a filmet. Gijst pedig annak köszönhetem, hogy tanítok – vagy tanítottam, már nem tudom, mindenesetre most újra tanítok –, mert az egyik diákomnak a diplomafilmjében láttam őt először – és ez egy érdekes történet. Egyfelől Ascher Irma csodálatos casting direktor találta, vadászta le Csoma Sándor *Casting* című filmjéhez, másfelől meg az nagyon sokat elárul Gijsről, hogy egy tök ismeretlen rendező vizsgafilmjéért elutazott Budapestre, ráadásul a forgatás jelentős része a hotelszobájában játszódott, szóval el lehet képzelni, mekkora buli volt ez neki. De hát ő egy nagyvonalú ember. Mindemelett nagyon más szerepet játszott abban a filmben, mint *A feleségem történet*ében, hisz ott ő egy manipulátor, egy utolsó pornóproducer, és mégis azt láttam benne, hogy milyen jó kapitány lehetne. Hosszú tépelődés után végül vettem neki egy repülőjegyet. Éppen Kőbányán voltunk terepszemlén mikrobusszal, és én annyira izgultam, hogy egy hónappal későbbre foglaltam neki a jegyet, úgyhogy kellett még egy jegyet venni a telefonomon. Marcival találkozóra hívtuk, és olyan csodálatosan sikerült a casting, hogy felkértem a szerepre. És akkor szegény producerek…

S. M.: *Gondolom, ők kiborultak. És Léa Seydoux hogy került a produkcióba? Azért ő már egy A-kategóriás sztár. Megnézed, mondjuk, az új James Bond filmet, melyben szerepel, és akkor azt mondod, hogy őt akarom? Hogy zajlott az ő castingja?*

E. I.: Tulajdonképpen az ő neve többször szóba került, illetve a francia producer szorgalmazta, hogy őt válasszuk, de én mégis úgy láttam, hogy nem ő a mi Lizzynk. Léa ugyanis egy nagyon határozott karakter. Valóban A-kategóriás sztár, mindazonáltal nagyon intelligens, és ügyesen építi a karrierjét, figyel arra, hogy komoly, értékes szerzői filmekben is szerepeljen, szóval ez fontos neki. Mindemellett nagyon aktív lény, és ez az attitűd áll neki igazán jól. Lizzy pedig a csöndjével kell, hogy létrehozzon egy markáns erőteret. Amikor Párizsban voltam, hogy Louis Garrellel találkozzak, akit Dedin szerepére választottunk, akkor a kettőjük közös ügynöke mondta, hogy találkozzak Léával is, mert olvasta a forgatókönyvet, és érdekli a dolog. Érdekes, hogy mi mindentől függ ez, de ahogy már mondtam, Gijs esetében is azonnal megláttam valamit. Feltételezem, minden rendező vadászkutyaállapotba kerül, amikor egy fil-

men dolgozik. Szóval találkoztam Léával egy kis kávézóban a Luxemburg-kert környéki utácskák egyikében. Előbb értem oda, és az ablakon keresztül láttam, ahogy közeledik. És ekkor, hogy is mondjam, civilben volt. Vagyis mivel nem tudta, hogy bárki nézi őt, ezért nem volt harckészült vagy akciókész állapotban, így gyönyörű csönd és érzékenység volt benne, körülötte. Mire beért a kávézóba, én már eldöntöttem, hogy rendben, akkor Léa lesz Lizzy.

S. M.: *Szerintem nagyon titokzatos és karizmatikus a filmben Léa Seydoux, aki, ha jól értem, az élet megismerhetetlenségét, a természet kontrollálhatatlanságát is megtestesíti a történetben. Ugyanakkor Störr kapitány a regényben egy több mint száz kilós, agresszív, esetenként önpusztító dúvad, aki gyilkol is...*

E. I.: Leforgattuk.

S. M.: *Leforgattátok a gyilkosságot?*

E. I.: Igen.

S. M.: *És miért nem került be a filmbe?*

E. I.: Biztos mindenki észrevette, hogy elég sokszor van vége a filmnek. Például amikor a kapitány beugrik a vízbe, akkor azt gondolja az ember (s erre nyilván a Bachzene is rásegít), hogy akkor most mindjárt jön a vége főcím, de mégsem. Aztán amikor elbúcsúzik Lizzytől, ott is vége lehetne, vagy a betegsége után, amikor minden olyan gyönyörűen kisimul, és azt gondolja a néző, hogy hát, jó, akkor mégis összejöttek, most már minden jó lesz, kezdődik a közös életet… aztán mégsem. Nem mondom végig, a lényeg, hogy a filmben annyira róluk, kettőjükről szólt minden, hogy nem fért be ez a határátlépést színre vivő jelenet, mert nagyon szétvitte volna a történetet. Pedig nagyon szuper jelenet volt, Marci piszok jó képeket készített, nemcsak szépeket, hanem nagyon kifejezőeket egy hamburgi mellékutcában. Ám a filmben a fókusz máshová került. Ez a jelenet kinyitott valamit, amivel kellett volna valamit kezdenünk, és a regény tud is mit kezdeni, hisz utána még jön százhúsz oldal, szóval az egy más szerkezetű dolog. A filmbe nem fért be. Viszont a regényben nincs öngyilkosság, nálunk pedig van.

S. M.: *Igen, pont ezt akartam szóba hozni, mármint hogy a filmbeli Störr kapitány egy tépelődő, megfigyelő, kevésbé aktív és öngyilkosságra hajlamos karakter, szemben a regénybeli önpusztító figurával, aki lelki bajai elől nem ritkán az alkoholmámorba menekül. Ezzel szemben a filmbeli kapitány például tejet rendel, mikor egy ízben Kodorral beülnek egy étterembe.*

E. I.: Egyszer azért ő is elmegy inni.

S. M.: *Ez igaz. Mindenesetre a főszereplő puhábbá tételében, ahogy ezt megfogalmaztam magamnak, befolyásolt téged, hogy már láttad magad előtt a szerepre kiválasztott színészt, vagy eredetileg is egy tépelődőbb, öngyilkosságra hajlamos figurát képzeltél el?*

E. I.: Hát, nem tudom, mit mondanak a jelenlévő férfiak, de a filmbeli Störr egy mai férfi. Persze a történet attól még a húszas években játszódik, és ez fontos is, mert máskülönben nem volna a kétely, hogy Lizzy azért marad a kapitánnyal, mert függ tőle anyagilag, vagy azért, mert tényleg őt választja. Mindazonáltal ez a történet rólunk szól, a máról szól, arról az elbizonytalanodásról, amit talán néhány jószándékú férfi

átél, egyszerűen azért, mert amiben nevelődött, amiben élt, az érvényét veszti, és nincs igazán kapaszkodója ahhoz, hogyan is kéne újragondolnia, újrakonstruálnia a saját férfiasságát.

S. M.: *Ildikó említette korábban, hogy a norvég színész jelmezei már elkészültek, mikor megváltak tőle. Ilyenkor a jelmez- és a látványtervező a producerekkel együtt a haját tépi? Tudom, hogy te nem a jelmeztervező vagy, ám feltételezem, a látványtervező a ruhatárakat is felügyeli, és hatással van a jelmezek kialakítására, megtervezésére.*

L. I.: A filmkészítés során Ildikó kezében futottak össze a szálak. Flesch Andrea készítette a kapitány ruháit. Díszlet szempontjából viszont érdekes volt a csere, mert az összes nyílászárót alacsonyabbra terveztük, az először választott színész ugyanis kisebb termetű volt, és ezzel a trükkel nagyobbnak hatott volna. Mikor megérkezett Gijs, viccelődtünk is azon, hogy be fogja majd minduntalan verni a fejét, de végül ő is átfért alattuk.

E. I.: Érdekes volt, hogy amikor megérkezett Gijs ruhája, az a tengerészkabát, melyben a film kilencven százalékában látjuk – hangsúlyosan nem az a fancy, elegáns, melyben a Mariettán kell feszengenie, és amit ezért direkt picit szűkebbre is varrtunk –, szóval az első ruhapróbán, amikor megérkezett az egyébként világhírű szabótól, Flesch Anditól a ruha, és mindjárt több példányban elkészítve, hogy legyen váltója a főszereplőnek (például azután, hogy vízbe ugrik), akkor én azt hittem, hogy harakirit követek el. Annyira csini volt ugyanis az a ruha. Gondolom, egy jachtújságbeli modellnek tök jó lett volna Gijs. Ráadásul előtte egy kardozós, lovaglós filmet forgatott, ahol rendesen ki is gyúrták őt, tehát nagyon modern izomzata volt. Azonnal mondtuk neki, hogy egy: abba kell hagynia az edzést, szóval semmi edzőterem; kettő: rengeteg szénhidrátot kell ennie egy ideig; három: elkezdtük átszabni a szép ruhákat úgy, hogy ne a csípőn, hanem kicsit följebb legyen a derék, mert így totyakosabb hatást kelt a fenéknél. De említhetném Gijs cipőjét is. Attól ugyanis, hogy egy vastagabb talpú cipőt adtunk rá, már az első forgatási napon úgy tudott megjelenni, mint egy kapitány, aki kamaszkora óta a tengeren él. Vékony talpú cipőben ezt nem ment neki. S mivel az utolsó pillanatban zuhant a produkcióba, erre a segítségre szüksége is volt.

S. M.: *A Füst Milán-regénynek finom humora van, ami sok eseteben groteszk és szürreális jelenetek, helyzetek formájában érhető tetten. A filmnek is hasonló a humora, illetve néhány különös karakter önmagában is nagyon vicces. Ilyen bizarr figura például a pszichiáter, akihez éjszaka jár a kapitány, és aki azzal biztatja elkeseredett páciensét, hogy neki még rosszabb az élete, szóval fel a fejjel. Vagy a háziúr (akit egyébként Leopold Bloomnak hívnak!), aki a legváratlanabb és legalkalmatlanabb időpontban akar a kapitánnyal az élet értelméről diskurálni (akárcsak a regényben egyébként). A regényben ugyanakkor az elbeszélő, a kapitány gyakran cinikus, fanyar iróniával tekint önmagára és a körülötte lévőkre is. A filmbeli kapitánynak azonban, úgy tűnik, nincs iróniája, se önirónia, vagyis mintha a filmbeli humor nem érintené őt. Jól látom ezt? És ha igen, akkor mi ennek az oka?*

E. I.: Női szemmel a kapitány egy szeretetre méltó, vonzó figura, akire azt mondani, hogy esetlen, talán túlzás volna, de az biztos, hogy ő a szárazföldön van, és nem a saját közegében, nem a saját elemében, a tengeren. És megint visszatérek erre, vagyis hogy a metoo mozgalom megindulása utáni hónapokban kezdtük a film előkészítését, és ez az alkotás tényleg egyfajta kedves kéznyújtás szeretne lenni azon férfiak felé,

akik most kicsit tanácstalanok. És ebbe a tanácstalanságba, elbizonytalanodásba az önirónia azért nem fér bele. Füst Milán végig azzal játszik egyrészt, hogy egyik idősíkból a másikba ugrik, akár egy mondaton belül is, másrészt ezzel összefüggésben mutatja azt, hogy a kapitány az adott pillanatban mire látott rá, és mire nem. Eközben a főhős folyamatos önreflexióban van. De a lényeg, hogy ez az ember, nagyon tisztességesen valamit nagyon szeretne megérteni, ám ez piszok nehezen megy neki. Voltaképpen ezért szerettem volna egy megérthető, szerethető, szeretni való férfit bemutatni.

S. M.: *Most a közönséghez fordulok, hogy van-e valakinek kérdése.*

Közönség1: *Hol készültek a külső felvételek? És arra volnék még kíváncsi, hogy Budapest mely részei szolgáltak Párizsként?*

L. I.: Hosszan kerestük a megfelelő helyszíneket. Az egyik fő forgatási helyszín a Kodály körönd és környéke volt. Az Opera és a szomszédos utcák szintén fontos lokációt jelentettek a forgatáshoz. Az utóbbi esetében nehézséget okozott, hogy éppen zajlott az Operaház felújítása. A grafikusok tudtak ezen segíteni, akik megrajzolták azokat az óriásplakátokat, melyek egyfelől kitakarták az építkezést, másfelől pedig a kor hangulatát is megteremtették, hisz ezek a nagy hirdetőtáblák karakteres részei voltak az 1920-as évek Párizsának. Érdekes helyszín volt még a Róth Miksa emlékház, ahol a hamburgi kocsmát rendeztük be, és ott zajlott egy pici telefonos jelenet is. Illetve a Zeneakadémia volt az a helyszín, amely nagyvonalúságával és részletgazdagságával komoly szerepet játszott a történet hitelességében.

E. I.: És hát, ugye, Hamburg maga ingyen kínálja a korhű, eredeti épületek sokaságát, melyek a kapitányhoz illő környezetet biztosítottak – idézőjelben ingyen persze, hisz egy nyugat-európai város közepén forgatni elég húzós költségtétel. Hamburgot nem véletlen nevezik észak Velencéjének, mert úgy tudom, több csatorna van ott, mint a nevezett olasz városban. Fantasztikus hajómúzeum is van Hamburgban, természetesen azt forgatási szempontból kimaxoltuk. A Bruggében játszódó jelenetet pedig, mikor is munkát kap, ám majdnem elszúrja Störr azzal, hogy a feleségét is vinni akarja, érdekes módon Máltán, egy ma is ott élő brit család nemesi kastélyának egyik helyiségében vettük fel.

L. I.: Csak egy meglepő részlettel egészíteném ezt ki. A kastély ugyanis olyan régóta az ott élő arisztokrata család tulajdonában van, hogy az iratarchívumban keresgélve pont azt a dátumú naptárt is megtaláltam, melyre a forgatáshoz szükségünk volt, úgyhogy a naptár teljesen korhű kiegészítő a filmben.

E. I.: Hát igen, és Máltán rengeteg külső felvétel is készült, többek közt a kikötőről és a tengerről.

Közönség2: *Sok kulisszatitokról hallottunk már, de engem az érdekelne, hogy a cigarettának, mint kelléknek, milyen szerepe van az alkotásban? A régi amerikai filmekben dohányoztak annyit, mint ebben a filmben.*

E. I.: Meg az európai filmekben. Azokban is füstöltek, mint az állat. Még a nyolcvanas években is, de a hatvanas években egyszerűen nem volt színész cigi nélkül a kezében. Bármilyen eszköz, amivel lehet valamit matatni, nagyban segít a színésznek; egyfelől

valószínűleg ezért, másfelől meg azért, mert tényleg mindenki dohányzott, mint a kémény, úgyhogy ez a korhűségből adódik. Sok kis apró, játékos jelenetre, helyzetre ad okot a dohányzás. Ahhoz hasonlóan, mint manapság, amikor belső terekben tilos a dohányzás (nagyon helyesen), hisz azóta szerintem több házasság köttetett *kint az esőben közösen cigizünk* helyzetből kiindulva. Imola jobban tudja, mi volt ezekben a cigikben, de nem dohány.

L. I.: Hát igazából herbál cigarettákkal kísérleteztünk, amit meg lehetett rendelni Angliából, és kezdetben azt szívták; noha Gijs végig hosszú Marlborót szívott, melynek letörtük a füstszűrőjét, mert ő azt jobban szerette.

E. I.: Gijs egy erős dohányos, de megesküdtem volna arra, hogy ő a szettben nem dohányzott, szóval ezt most tudtam meg. Abban az időben egyébként nem volt füstszűrő, Léa viszont utálta, hogy a dohányszálak belemennek a szájába, így ő mégiscsak füstszűrős cigarettát szívott. Mindebből következően a VFX-csapatunk (csodálatos emberek, szakemberek), azt hiszem, 170 retust csináltak, ahol azt az istenverte füstszűrőt kellett – azt a pici különbséget a füstszűrős meg a nem füstszűrős papír között – eltüntetni.

Közönség3: *A bálnás képek stock-felvételek? De elnézést, ha tévedek.*

E. I.: Nem, nem küldtük le a Marcit a víz alá. Tulajdonképpen már a vágás alatt folyamatosan azt éreztem, hogy a tenger mélyéről kéne indulnunk és nem a tenger felszínéről. A hajó ott lebeg a felszínen, és nem tudtam, hogy hogy… Marcival beszéltünk is erről, és valahogy nem találtuk a megoldást… Szalai Károlynak, a vágónknak, van egy olyan szokása, hogy 12-14 óra munka után hazamegy, és úgynevezett free diving (azt hiszem, így nevezik), palack nélkül merülős videókat néz, úgy éjjel háromig. Mert nem mered a monitorra eleget egyébként. És akkor behozta a kedvenc felvételeit, melyeket egy francia házaspár készített mindenféle tengeralatti helyeken. Döbbenetes az eleganciája és a könnyedsége annak, ahogy a feleség, akin egyébként van palack, felveszi a férjét. Gyönyörű filmjeik vannak, és az egyiken az látható, hogy bálnák közé merülnek, s ott siklik közöttük a férj. Én nem tudtam, hogy a bálnák függőlegesen lebegve alszanak. Néztem ezeket a hatalmas állatokat, és határozottan a kapitány jutott eszembe róluk, mert iszonyú ereje van egy bálnának, holott valójában növényevő.

S. M.: *A szelíd erő.*

E. I.: Igen, a szelíd erő. Most már 32 éve élek egy kétméteres észak-rajna-vesztfáliai férfival, és tudom, hogy az igazán erős emberekben mennyi szelídség van. És akkor azt mondtam, fú, ez maga a kapitány. Végül megvettük, és kiretusáltuk a férjet.

S. M.: *Korábbi filmjeid mindegyikében volt csodás elem. A* Testről és lélekről*-ben a közös álom, a szarvasok, A* Simon Mágus*ban a természetfeletti erővel, érzékenységgel rendelkező főhős,* A bűvös vadász*ban a bűvös golyók, az ördög munkálkodása,* Az én XX. századom*ban a beszélő szamár vagy a csillag, mely vezeti az ikreket.* A feleségem története*ben azonban mintha háttérbe szorulna a csodás elem. Mi ennek az oka?*

E. I.: Nagyon-nagyon nehezen fogadja el vagy érti meg a kapitány, amire aztán a végén mégiscsak ráébred, és el is mond abban a kis Füst Milán-monológban – ezt persze követi még egy lecke, egy nagyon-nagyon komoly lecke, ami nélkül ez a film nem azt jelentené, amit jelent –, miszerint ez a világ, amiben élünk, elég nagy csoda ahhoz,

hogy boldogan belemerüljünk, és nincs szükség másra. Mert ez maga a titok és a csoda.

S. M.: *Igen, én is így értettem. Valamint az is csoda, hogy látja az utcán sétálni a halott feleségét, és így mintha a valóságnál több is megjelenne az életében. A záróképen pedig, amikor kinéz a hajóablakon keresztül a tengeri éjszakába (s egyben a kamerába), ott is mintha valami csodát, titkot látna, vagy akár ismét az elhunyt feleségét.*

E. I.: Ehhez hozzá tartozik, hogy azt a jelenetet, amikor kinéz a kajütablakon, azt valójában a film elejéhez vettük föl. Úgy lett volna, hogy ő magányosan dolgozik, majd kinéz az ablakon, mert hallja, hogy a matrózok táncolnak, mulatnak, aztán miután ezt konstatálja, visszafordul, és dolgozik tovább. Annak volt tehát a párja ez a jelenet, amikor könyököl és nézi a táncoló matrózokat. Aztán ez mégis odakerült a végére. Az a tekintet szerintem egy nagyon szíven ütő tekintet, és valóban ez is a funkciója. Mindazonáltal ez megint nem ment volna Klingl Béla és VFX-csapata nélkül, mert egyrészt picit belassítottuk, másrészt bizonyos kockákat oda-vissza játszottunk, hogy meglegyen ez a tekintet.

S. M.: *Azt olvastam egy interjúban, hogy Békés Itala színésznő főszereplésével készülsz egy időutazós science fiction filmet készíteni. Aztán azt is olvastam, hogy egy fáról szóló filmen is dolgozol, vagyis egy olyan alkotáson, melynek egy fa a főszereplője. Na, most akkor ebből mi igaz, vagyis min dolgozol mostanában?*

E. I.: Egy kosztümös, szürrealista filmet szeretnék. Nem, csak vicceltem. Italával a közös munka nagyon jó úton halad. Egy picike részét meg tudjuk csinálni gerillában, és akkor ahhoz hátha tudunk még pénzt szerezni. Nem tudom, ismerik-e Italát, aki 94 éves, nálam kisebb, olyan vékony, mint egy ceruza, mégis olyan elképesztően intenzív a jelenléte, hogy lerepül az ember feje. A *Testről és lélekről*-ben ő az idős takarítónő (hátha véletlenül látta valaki azt a filmet). Ő egy kis kiborg, kb. 150 évvel később találkozunk vele, tehát 2170-ben, mert ezt olcsón meg tudjuk oldani, ráadunk, mondjuk, egy zöld kesztyűt meg egy zöld sapit, aztán később, amikor lesz pénzünk, megcsináljuk ezeket az implantátumokat. A jövőben egy biodómban él, mert már minden kipusztult, azt nem tudjuk, hogy ezen a bolygón, vagy egy másikon, mindenesetre, ugyanúgy, ahogy most a Netflixre, elő lehet fizetni egy nagy audiovizuális könyvtárra, ahol valójában az emberiség összes audiovizuális emléke hozzáférhető. És neki eszébe jut az, hogy amikor ő kilencéves volt, ami történetesen a mi jelenünk, akkor ő gyerekként valamit látott, és az utcai biztonsági kamerák, a különböző telefonokon készült kis videók, fotók és egyebek segítségével nyomozásba kezd. A történet zöme tehát lényegében a mi jelenünkben játszódik, miközben mintegy melléktermékként megjelenik az egész abszurditása annak, amiben most mi élünk. A visszatekintésben ugyanis legalább olyan abszurdnak tűnik majd a jelenünk, mint ahogy mi sem értjük, hogy a középkori városokban az emberek miért az utcára öntötték az ablakból bilijeik tartalmát. A fát most nem mesélem el.

Közönség4: *Volt-e valami ismertebb színész kinézve a főbb szerepekre? Illetve volt-e valaki, aki harcolt a szerepért, de vesztett a castingon?*

E. I.: Korábban fel volt már kérve egy francia színésznő, valamint egy norvég színész – ahogy erről már volt szó –, és mindkettőjüknek elég fájdalmas volt a váltás. A norvég színésszel valóban olyan volt kicsit, mint egy szakítás. Emlékszem, nagyon-

nagyon kiborult, amikor megtudta, mégsem ő lesz a kapitány. Koppenhágában félúton találkoztunk egy esős délutánon egy borzalmas kávézóban. Megpróbáltam elmagyarázni neki, hogy miért nem ő lesz a főszereplő. És azt hiszem, hogy jól tettem, mert annyiféle rémkép élt benne, például az, hogy biztos a producerek akartak valaki híresebbet helyette. Amikor megtudta, hogy nem ez a helyzet, akkor megnyugodott, és jobban föl tudta dolgozni a csalódását. Azóta is jó barátságban vagyunk egymással.

Közönség5: *Számomra érdekes kontrasztot jelentett a filmben, hogy a fajsúlyos mondanivaló mellett néha megjelenik a humor. Mulatságos például az elején, amikor a hajószakács ecseteli a házasélet előnyeit a fájó hassal összefüggésben. Szóval mi volt a rendezői elképzelés a humor megjelenésével kapcsolatban?*

E. I.: Kétségtelen az volt a fő aggodalmunk, hogy a bánattal együtt a humor átjön-e, működik-e mindenhol. Mert e nélkül valami kínos konyhafilozofálás lenne ez az egész szerintem. Egyrészt. Másrészt én olyan vagyok, és ebben biztosan nem különbözöm a legtöbb embertársamtól, hogy a nevetés az össze nem illő dolgok gyors, villámszerű megértését jelenti számomra. Mondhatni turbó módra vált át ilyenkor a megértés. Az ember az egész lényével megért valamit, nemcsak az agyával. Szóval van ebben valami *aha* élmény is. Én úgy gondoltam, hogy a humor illik is a kapitányhoz, aki egyébként a bolygó hollandi, hisz abból inspirálódott Füst Milán és mi is.

Közönség6: *Én a magyar szinkronról szeretnék kérdezni valamit, mert láttam, hogy Enyedi Ildikó is részt vett a szinkronrendezésben. Mi ennek az oka, és tudatos volt-e, hogy a* Terápia *című sorozatban szereplő színészek is részt vettek a szinkronban?*

E. I.: Az utóbbi kérdésre a válaszom, hogy abszolút nem. Nagyon-nagyon fontos volt számomra, hogy legyen magyar szinkron, hisz mégiscsak egy magyar regényről van szó, és szerettük volna, hogy a magyar nézőnek meglegyen az esélye arra, hogy kényelmesen, nem a feliratokat nézegetve, az anyanyelvén találkozzon Füst Milán művének feldolgozásával. Viszont azt is tudtam, amennyiben készül szinkron, akkor én azt nem viselem el – persze soha nem lehet olyan, mint az eredeti hang –, ha nem lesz a lehető legjobb. Valamivel több, mint egy hónapig castingoltuk a hangokat, nagyonnagyon sok színészt meghallgattunk Báthory Orsival, szinkronrendező kollégámmal. Orsival azért szerettem volna együtt dolgozni, mert ismerem a szinkronmunkáit, ismerem a személyiségét, és tudom, hogy nagyon sokszor az iszonyatos tempó és pénztelenség miatt van belehajtva nem annyira természetesnek ható szinkronokba. Tőle tudtam meg azt a döbbenetes dolgot is, hogy az olyan nagy stúdiók filmjeinél, mint például a Disney, ott ül a hátuk mögött egy kiküldött ember, aki azt az intonációt is számonkéri, ami, ugye, a mi első szótaghangsúlyos nyelvünk esetében teljes agyrém. Ezért vinnyognak szegény színésznők ilyen furán a szinkronban, nem azért, mert megbolondultak. Emellett persze még van a voice-match, vagyis az az elvárás, hogy tök ugyanolyan legyen a hangjuk, mint az eredetiben, s azt kell leutánozniuk, mint a kismajmoknak. *A feleségem története* esetében mi nem úgy választottunk hangot, hogy hasonló legyen, hanem azt kértük – az egyébként csodálatos és vezető színészektől –, hogy formáljanak nekünk egy új magyar Störr kapitányt, egy magyar Lizzyt, egy magyar Kodort. Az utóbbi karakter hangjaként Thuróczy Szabolcs szerintem nagyon jó. Mikor elmondtam neki, ki ez a figura, ő azt válaszolta, hogy hát, ez én vagyok. Az összes színésznek nagyon hálás vagyok, hogy komolyan vették a feladatot. Hajduk Károly soha nem szinkronizált még, teljesen rosszul is lett a feladattól, és nem is áll

szándékában beletanulni ebbe a szakmába, ám a kedvünkért mégiscsak elvállata, és keményen meg is küzdött a feladattal. Kurta Niké fantasztikusan ráhangolódott Lizzyre, hangsúlyozom: nem Léára, hanem a történetbeli karakterre. Én úgy éreztem, ezek teljes értékű színészi alakítások lettek, még akkor is, ha csak hanggal.

S. M.: *Ha nincs több kérdés a nézőtérről, akkor köszönjük a közönség türelmét és figyelmét, nagyon-nagyon köszönjük a rendezőnek, Enyedi Ildikónak, a látványtervezőnek, Láng Imolának, hogy eljöttek közénk, és még egyszer nagyon gratulálok a filmhez!*

MELHARDT GERGŐ

„Én bohóc vagyok és szeretem a fölösleges dolgokat."

FÜST MILÁN POLITIKAI GROTESZKJE, A SANDA BOHÓC

„Ezek marionettek." Így kezdődik a Füst Milán kisregénye, *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai* elébe helyezett *Tájékoztató*.[1] A marionettek és a bábszínház képei azonban korántsem az ifjúságnak szóló művet előlegeznek.

Füstnek ez a kései, prózájának világától igencsak elütő műve 1957-es megjelenése óta kevés figyelmet kapott.[2] A két Füst-monográfia, Somlyó Györgyé és Schein Gáboré, nem szól róla. (Pedig 1981-ben még musical is készült belőle a Vígszínházban.[3])

A sanda bohóc a modern magyar groteszk irodalom első képviselőjének tekinthető, két korábbi vélemény szerint is;[4] azt azonban még nem vizsgálták – ahogy a kisregény átfogó értelmezésére sem vállalkozott még senki –, hogy hogyan töltheti be ezen irodalomtörténeti hagyománynarratíva hiányzó láncszemének szerepét, egyszerűen mondva, Karinthy és Örkény között.

A továbbiakban emellett annak a Füst-életműben egyedülálló érdeklődésnek és szatirikus kritikai viszonyulásnak az értelmezésére vállalkozom, amellyel a kisregény a két háború közti időszak és az 1950-es évek első felének politikai viszonyai felé fordul. *A sanda bohóc* ugyanis nem szatíra, de a Horthy- és a Rákosi-korszakokat igyekszik a groteszk látásmód poétikai eszközeivel nevetségessé tenni.[5]

---

[1] Kiadásai: (1) Füst Milán: *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, Magvető, Budapest, 1957; (2) *Kis regények*, 2, Magvető, Budapest, 1958, 421–544; (3) *Kis regények*, 2. bővített kiadás, 2, Magvető, Budapest, 1977, 343–465; (4) *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, s. a. r., utószó Fazakas István, Fekete Sas, Budapest, 2004. – A zárójelbe tett oldalszámok, ha másként nem jelzem, az 1977-es (3) kiadásra vonatkoznak.

[2] A két legkifejtettebb, ám így is néhány sornyi értelmezési kísérlet: Somlyó György: *Miért szeretem A sanda bohócot?*, in Uő: *Füst Milán vagy a Lesütöttszemű Ember*, Balassi, Budapest, 1993, 223–224; Bori Imre: *A prózaíró Füst Milán*, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Forum–Akadémiai, Újvidék–Budapest, 1993, 181–224, 218. Röviden foglalkoznak a kisregénnyel ezenkívül – a megjelenéskori néhány rövid kritikát nem említve – az alábbi közlemények: Bernáth István: *Köszöntő helyett*, in *Kortárs* 1958/8, 219–221; Kis Pintér Imre: *Füst Milán*, in *A magyar irodalom története 1945–1975*, 4 köt., szerk. Béládi Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, 2/1:152–159; Herceg János: *Füst Milánról ünnepélyesen*, in *Híd* 1988/7–8, 941–943; Hódi Éva: *Három szerep: a bohóc, a törpe és a hajóskapitány*, in *Híd* 1988/7–8, 944–949.

[3] Zeneszerző: Presser Gábor, dramaturg: Radnóti Zsuzsa, rendező: Valló Péter.

[4] Alexa Károly szerint a mű „valószínűleg az első groteszk regénye irodalmunknak." Alexa Károly: *Füst Milán kisregényei*, in *Kritika* 1978/7, 20–21, 21. Somlyó György pedig azt írja, „a magyar irodalomban az abszurd groteszk első jelentős megjelenése." Somlyó György: *Miért szeretem A sanda bohócot?* 223. Ám kritikáról, illetve rövid, alkalmi írásról lévén szó, állításukat egyikük sem fejtette ki bővebben.

[5] A kisregényről néhány éve rövid szócikket írtam, melynek néhány megállapítását itt újra felhasználom: *Füst Milán: A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, in *Magyar irodalmi művek 1956–2016*, főszerk. Falusi Márton és Pécsi Györgyi, MMA Lexikonok, MMA

Keletkezés

1956. szeptember 12-i keltezésű az a rövid „kérelem", amelynek kíséretében Füst a kiadónak elküldte *A sanda bohóc* autográf javításokkal ellátott gépiratát.[6] A levélben a szöveg – Füst minden munkájára jellemző – egyedi helyesírásának megőrzését kérte a kiadó és a nyomda munkatársaitól, a „Metteur Elvtárs"-tól pedig a legnagyobb gondosságot. Az első, 1957-es kiadás ennek ellenére az akadémiai helyesíráshoz igazította Füst magánhangzóinak hosszúságát, egybe- és különírásait stb., az egy évvel későbbi *Kis regények*ben azonban már a szerzői akaratnak megfelelő változat szerepel, és ugyanígy olvasható az azóta megjelent többi kiadás is.

A kézirat őszi leadása (befejezése) és áprilisi megjelenése[7] között zajlott le a forradalom, majd nyomában megkezdődött a megtorlás. A mű keletkezését ez természetesen nem befolyásolta, abból a szempontból azonban figyelemre méltó körülmény, hogy *A sanda bohóc* a maga groteszk nyelvével, történetével és pikareszk szerkezetével együtt egyaránt adja a feudális-kapitalista Horthy-korszak és az erőszakosan kollektivizáló, sztálinista Rákosi-rendszer kritikáját, úgy, hogy nevetség tárgyává teszi őket. Épp azért jelenhetett meg valószínűleg 1957 tavaszán, mert még a forradalom előtt fogadták el a kiadó következő évi tervei között (ebben Füst tekintélye és különutassága ellenére kinyilvánított elköteleződése is szerepet játszhatott).[8] Hiszen Füstnek a forradalom napjaiban kifejtett tevékenysége, nyilatkozatai épp elég alapot szolgáltathattak volna a retorziókra.

Egy október 18-án Galsai Pongrácnak írt levelében említi Füst *A sanda bohóc*ot mint a Magvetőnek már leadott szöveget, amelyet viszont – Galsainak a Dunántúl folyóiratba kézirat után érdeklődő felkérésére válaszul – folyóiratban is szívesen közölne, hosszúsága miatt akár folytatásokban is. „Hogy ez való-e folyóiratba, vagy sem, azt nem tudom" – írja,[9] és a lap nem is hozta le a kisregényt, mivel 1956 végi utolsó számával (melynek lapzártája október 10-én volt) megszűnt.[10] A terjedelem feltehetően nem lett volna a közlés akadálya, hiszen Füstöt Galsai a lapban többször is idézi, egyetértéssel és tisztelettel.[11]

A marionettfigurák kulturális jelentősége hosszú ideig foglalkoztatta Füstöt. 1956 áprilisában jelent meg a Csillagban *Naplójegyzetek* cím alatt három összefüggő mini-

Kiadó, Budapest, 2021, 15–16, ill. http://mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/a-sanda-bohoc-goldnagel-efraim-csodalatos-kalandjai.

6 A gépirat három mindenben egyező példányát a PIM Kézirattára őrzi (V.4140/7/1–3). A levél szövege megjelent: *Utószó*, in Füst Milán: *A sanda bohóc*…, 2004, 137.

7 *Uj könyvek*, in *Népszabadság*, 1957. ápr. 10., 8.

8 Ahogy akkoriban mondták, a könyvkiadásban csak 1957-ben verték le a forradalmat. Lásd Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány: A kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest, 1998, 122–126; Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom, 1956–1963*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 213–218.

9 Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, szerk. Szilágyi Judit és Petrányi Ilona, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2002, 1023. sz. levél.

10 A Dunántúl 1956. évi 5–6. száma címlapján a következő szöveg olvasható: „A címlapra szánt rajz az október 23-a utáni, budapesti harcokban megsemmisült. Különben a folyóirat lapzártája október 10-én volt és most változatlan tartalommal jelenik meg."

11 Egy évvel korábban például Füst-stílusparódiát jelentett meg: *Széljegyzet Füst Milán modorában*, in *Dunántúl* 1955/12, 87.

esszéje: az első *A kínai művészekről*, a második *A bohócokról*, a harmadik pedig *A bábjátékról* címet viseli.[12] Ezekre az írásokra később még visszatérek. Goldnágel Efráim alakja felbukkan két 1956 augusztusában publikált mesében, az *Egy kutyus meg a cica* és a *Bambu meg a zsiráf* címűekben (utóbbi *Zsiráfkönyv* címen önálló kötetben is megjelent) – ezek tulajdonképpen *A sanda bohóc*ból kimaradt epizódokként olvashatók, a kisregény apokrifjai, ám bennük egyértelműen a mese poétikája érvényesül, bármiféle groteszk nélkül.[13]

A groteszk hagyományai

Az előbb idézett levélben Füst „életem első groteszk munkája"-ként említi a kisregényt. A „groteszk" kifejezés ekkor – 1956 őszén – nem egészen abban az értelemben volt irodalmi művekkel kapcsolatos terminus, mint ma. A groteszkről mint esztétikai minőségről szóló első megalapozó monográfia, Wolfgang Kayser műve *A sanda bohóc*cal egy évben, 1957-ben jelent meg. A kelet-európai groteszk irányzat az ötvenes évek végén kezdett teret nyerni a lengyel és a cseh irodalomban, majd a hatvanas évek közepén Magyarországon is, idehaza elsősorban Örkény munkáinak köszönhetően.[14] Füst tehát nem abban az értelemben használta a szót, mint ahogy ma – a hatvanas évek óta – értjük: nála nem a realista kódokat kezdi ki így vagy úgy a groteszk látásmód, nem az egzisztencializmus abszurdfogalmát semlegesíti politikailag a hatalomnak a kisember általi kinevetése formájában, hanem a modernizmuson (melybe az avantgárd is beleértendő) és a romantikán átszűrt ősibb formákhoz kapcsolódó kifejezésmód. Ami azonban nagyon is politizáló beszéd.

A füsti groteszkfelfogás nem a kisemberre összpontosító politikai szatíra, hanem sokkal inkább a Bahtyin elemezte – középkori, majd azt újraértő romantikus – groteszkkel egyezik.[15] Bahtyin felfogásában a groteszk ambivalens minőség: az általa kiváltott nevetés mindig megsemmisít és újat teremt, egyszerre tagadja és igenli a fennálló világot; a karneváli nevetés az újjászületéshez vezet el. Születés és halál, komikum és tragikum kettősségei nem ellentétes viszonyokat jelentenek, hanem az élet teljességét, a – reneszánsz, majd a felvilágosodás által kettéhasított – dichotómiák helyetti egységre utalnak. A groteszk ábrázolásban sem a test, sem a szubjektum, sem az emberi élet nem lezárt, kész valami, nem válik szét az őt körülvevő világtól és a többi testtől, más létezőktől; nincs individualitás, a groteszk valamiféle kollektív tu-

[12] Füst Milán: *Naplójegyzetek*, in *Csillag* 1956/4, 797–799. Kötetben (1959-es keltezéssel, a *Csillag*beli megjelenést nem említve): „Kései naplójegyzetek a kínai művészekről", in Füst Milán: *Írni: Cikkek, bírálatok, visszaemlékezések, útirajzok, alkalmi megnyilatkozások*, 2 köt., s. a. r. Szilágyi Judit, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2014, 2:232–236.

[13] Füst Milán: *Egy kutyus meg a cica*, in Uő: *Összegyűjtött elbeszélései II.: Egy nap története Dídó leányom életéből*, szerk. Petrányi Ilona, Fekete Sas, Budapest, 2003, 334–336; *Bambu meg a zsiráf*, in *Uo.*, 337–339.

[14] Berkes Tamás: *Senki sem fog nevetni: Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában*, Gondolat, Budapest, 1990, 13–52.

[15] Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra; Szatíra*, ford. Raincsák Réka és Könczöl Csaba, Osiris, Budapest, 2002, 27–64.

dattal bír. Ez az ábrázolás a dolgokat változásuk, átalakulásuk közben jeleníti meg, a változás két pólusát egymástól nem elválasztva.[16]

A groteszk emellett (a középkori a romantikus és az azt továbbfejlesztő modernista egyaránt) „egy *másik* világ, egy másik világrend, egy másik életberendezés lehetőségét csillantja föl."[17] E jellegzetessége révén érintkezik a groteszk ábrázolásmód és szemlélet a társadalmi szatírák és az utópiák (swifti, sterne-i) formáival. A „másik világ" lehet egy hajdanvolt aranykor, de lehet az ismert világgal párhuzamosan létező lehetséges világ is, az ismert világ fonákja, fejtetőre állítása. A Füst Milán-i groteszk mind a költészetében, mind *A sanda bohóc*ban e sémákat mozgósítja, a kisregényben – a szatíra felé elmozdulva – a másik világ bemutatásának szubverzív politikai lehetőségeit is kiaknázva.

A marionettfigurák és a bábszínház a groteszk fontos motívumai, különösen a romantikus groteszkben[18] – de mint Bahtyin megjegyzi, a népi groteszknek is jellemző eleme ez, a vásári komédiákhoz kapcsolódva. A romantika életfelfogása szerint azok „az idegen erők, amelyek az emberek életét irányítják, marionettfigurákká változtatják őket."[19]

A marionett-bábszínház és a cirkusz Füstnél nem válik szét: a kettő ugyanannak az univerzális népi kultúrának az eleme. (Ez a kultúrafelfogás, akárcsak Bahtyin groteszkről kifejtett nézetei, a középkor világában gyökerezik. A „népi" itt nem az elit kultúra ellenfogalma, a kettőt megkülönböztetni anakronizmus volna.[20]) Így lehet a cirkusz és a bábjáték allegorikus „másik világgá". Goldnágel Efráim figurájában pedig a marionettbábu és a bohóc szerepei keverednek. Mindkét szerep jelentős kultúrtörténeti hagyományt mozgósít. A marionettbábok és a groteszk ábrázolásmód összefüggéséről esett szó, ám Goldnágel alakja mögött Pinocchióé is felsejlik. Carlo Collodi 1883-ban megjelent pikareszk ifjúsági regényének főhőse fából készült marionettbábu, akinek célja, hogy emberi kisfiúvá válhasson.[21] A két figura közötti párhuzamot erősíti, hogy az orrnövekedés motívuma – mely a Pinocchio számára csak a Walt Disney-féle filmfeldolgozásban a hazugság miatti büntetés; a Collodi-regényben máskor is előfordul – *A sanda bohóc*ban is megjelenik: egy bizonyos fűféle elfogyasztása elmulasztja a fog- és hasfájást, de megnöveszti az orrot, ezt pedig Goldnágel ellenfeleivel

---

16 *Uo.*, 28–36.

17 *Uo.*, 59.

18 A romantika legnagyobb hatású írása a marionettekről Heinrich von Kleist műve: *A marionettszínházról*, ford. Petra-Szabó Gizella, in Heinrich von Kleist: *Próza*, szerk. Földényi F. László, Kalligram, Pozsony, 2013, 321–326. – Hogy Füst olvasta-e Kleistnek ezt a szövegét, nem tudni. A *Kohlhaas Mihály*t azonban legfontosabb olvasmányai közé sorolta, és Kleist drámáit is nagyra tartotta. Ld. pl. Füst Milán: *Kilencedik előadás*, in Uő: *Látomás és indulat a művészetben*, s. a. r. Kis Pintér Imre, Kortárs Kiadó, Budapest, 1997, 353–381, 357–360; Somlyó György: *A Füst Milán-könyv*, in Uő: *Füst Milán*…, 33–138, 110.

19 Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete*…, 51. Vö. Berkes Tamás: *Senki sem fog nevetni*…, 16.

20 E középkori kultúrafogalomhoz ld. továbbá Carlo Ginzburg: *A sajt és a kukacok: Egy XVI. századi molnár világképe*, ford. Galamb György János, Barna Imre és Gál Judit Európa, Budapest, 2011.

21 Legjobb magyar (kétnyelvű) kiadása: Carlo Collodi: *Pinocchio kalandjai: Egy bábu története = Le avventure di Pinocchio: Storia di un Burattino*, ford. Szénási Ferenc, Noran, Budapest, 1999.

szemben ki is használja. Igaz, nem mindenki éli meg büntetésként a groteszk testváltozást: az őserdő lakói büszkék lesznek nagy orrukra, két hiú férfi, Tarbusik orvos és a Főkapitány pedig elfogadják új méreteiket (409–414, 425–426).[22]

A Goldnágel és Pinocchio közötti párhuzam másik motívuma a commedia dell'arte közös hagyománya. Ez a kora újkori olasz színházi forma a középkori népi kultúra egyenes folytatója, népi és elit kultúra benne még elválaszthatatlan.[23] Pinocchio kalandjai során egy olyan társulathoz csatlakozik, amely egyszerre marionettszínház és commedia dell'arte produkció (tagjait úgy hívják, mint a commedia dell'arte figuráit: Arlecchino, Pulcinella, La Signora). A bohóc modern figurája az olasz színházi kultúrából terjedt el a világon, és a XIX. század óta meghatározó szereplője a cirkuszi műsoroknak.[24]

Ami tehát ma széttagoltnak, különböző hagyományokba tartozónak látszik és ma különböző kulturális gyakorlatokban és eltérő intézményekben, a populáris és magaskultúra eltérő fokain jelenik meg (karnevál, groteszk, burleszk, bohóc, marionett, cirkusz), az valójában mind egy tőről fakad: a középkor („népi") kultúrájából. Említett esszéjében *A bohócokról* és *A bábjátékról* ezek egységét Füst az antikvitásba és a Kelet világába (a hindu és kínai kultúrába) helyezi (máskor azonban például Boschot is ihletői között említi). A bohóccal és a bábjátékkal szembeni közös elvárása, hogy ne próbálják utánozni a valóságot, ne eljátsszanak valamit, hanem jelenítsék meg, stilizálják a közölni kívánt tartalmakat. A báb nem attól lesz jó Füst szerint, ha ügyes szerkezetekkel élethűen utánozza az ember mozgását és beszédét, hanem ha valóban bábként játszik. A felvilágosult modernitás komplexuma előtti kultúrában (kronológiailag utolsó példája Shakespeare) – gondolatmenete szerint – a bohóc figurája folyamatosan jelen volt, és a gyógyító nevetést szolgálta. Ahogy a bohóc alakja „elhanyatlott a szívekben", úgy vált természetellenessé, őszintétlenné, tanult módon a valódi érzést elfedő aktussá a nevetés. Füst projektje ez ellenében a nevetés katartikus, felszabadító, gyógyító hatásának elérése: „Mert a nagyszerűen képzett bohócok remek jótevők, és nagyobb becsület illetné meg őket a mi komoly kötelességekkel terhelt világunkban."[25]

Amikor tehát Füst *A sanda bohóc* előtti *Tájékoztató*ban együtt említ marionetteket, vásári mutatványos bábszínházat (jelesül Vitéz Lászlót, aki maga is középkori eredetű figura), cirkuszi bohócok chaplini burleszkjét, tótágast és a bohóc szatirikus „görbe tükrét", amely „az emberi élet képtelenségeit" (346) mutatja fel, és amikor kisregényét „groteszk munkaként" említi, akkor művét valójában ebbe a romantikán és avantgárdon átszűrt, középkori népi karnevalisztikus eredetű groteszk hagyományba helyezi bele, pontosabban a romantika és az avantgárd felől, visszafelé próbál e kultúra felforgató groteszkjéhez eljutni, azt kívánja a történeti megszakítottságokon felülemelkedve folytatni.

---

[22] A fallikus szimbólumként értelmezhető orr nemcsak megnövekedett állapotában kerül elő a Füst-kisregényben, hanem másféle groteszk testrészként is: egy esperesnek például „kettős orra volt. (Vagyis eredeti orrán nőtt még egy liláskék dudor is, azt mondják, a csopaki bortól.)" (386)

[23] Demcsák Katalin: *Komédia, arte, világ: A commedia dell'arte színházelmélete Giovan Battista Andreini műveiben*, Kijárat, Budapest, 2011, különösen: 18–19.

[24] Ld. Szabolcsi Miklós: *A clown, mint a művész önarcképe*, Corvina, Budapest, 1974.

[25] Füst: *Kései naplójegyzetek*…, 235.

Karinthy – Füst – Örkény

Hogy a groteszk írásmód nem gyökértelen a magyar irodalomban, vagyis hogy nem a semmiből kell megteremteni ezt a visszautat, az természetesen Füst számára is világos volt. Nem véletlen, hogy épp *A sanda bohóc*cal kapcsolatban utal egyszer fiatalkori barátjára, Karinthy Frigyesre: „Mindegy. Ma már mindegy. Az ember mihelyst meghal, akkor már akár össze is lehet téveszteni. Hogy például nem is én írtam a talán egyetlen igazán vidám könyvemet, a Goldnágel Efráimot, hanem Karinthy. […] Szóval halálom után mindezt kutyi-mutyi írta, azt se bánom… Goldnágel Efráimot Karinthy, vagy a Nevetőket akár Nagy Lajos."[26] Örkény pedig a groteszkről elmélkedve nem egyszer említette Karinthy mellett épp Füst műveit mint amelyek az ő írásainak látásmódját előlegezik, illetve erősen hatottak az ő írásmódjára. *Vallomás a groteszkről* című esszéjében (1970) például így ír: „A groteszknek tehát csak annyi köze van a szatírához vagy a humorhoz, hogy a művész a maga világát így is meg úgy is értelmezheti. A hangsúly azon van, hogy is. Füst Milán például, groteszk világában e világ tragikumát ábrázolta. Regényeiben, verseiben és drámáiban a fenség hibátlanul harmonizál a groteszkkel."[27]

A Füst-líra középkorias díszletezését nem nehéz groteszk világként olvasni, értelmezői a kezdetektől így is tettek, sőt, lírájának ez talán leggyakoribb jelzője; lehetetlen felsorolni mindazon bírálatokat és értelmezéseket, amelyek e fogalmat használják. Bahtyin karneválfelfogásán keresztül értelmezi például a „középkorias" Füst-lírát Somlyó György 1979-es esszéje.[28]

Örkény e nyilatkozatában Füst „groteszk világáról" beszél, amelyet tehát művei általános jellemzőjének tart, a „regényei" szó pedig a két nagy terjedelmű regény – *A feleségem története* (1942) és *A Parnasszus felé* (1961) – mellett természetesen utalhat Füst *Kis regények* című kötetében megjelent műveire, köztük tehát *A sanda bohóc*ra is. Egy közös motívum ugyanakkor szorosabb kapcsolatról is árulkodik.

Nem eldönthető, valójában nem is fontos, hogy átvételről van-e szó, vagy arról, hogy mindketten azonos forrásból, képkészletből merítettek, mindenesetre öntudatlanul is a Bahtyin által feltárt régi hagyományt folytatják, amikor a tótágas, a fejenállás képeit helyezik a groteszkről szóló reflexióik középpontjába. A marionettbábu metaforája mellett ez ugyanis a groteszk látásmód másik gyakori képzete (a kettő természetesen össze is függ: a bábu nagyon könnyen fejére áll); Bahtyinnál a „groteszk realizmusnak" hívott ábrázolás dinamizmusának egyik legfőbb megvalósulási formája, a „másik világ" észlelésének formája – és a gondolatmenet gyakori metaforája – a tótágas.

*A sanda bohóc*ban Goldnágel a szorult helyzetekben, vagy amikor ideges, vagy amikor nevetségessé akar tenni valakit, vagy amikor nem tud jobbat kitalálni, tótágast

[26] Tóbiás Áron: *Aki szavakból épített katedrálisokat*, in *Tükör* 1967/32. sz., 10–11, 11. A cikk interjúformában közölt részei korábban magnóra felvett beszélgetések leiratai.

[27] Örkény István: *Vallomás a groteszkről*, in Uő: *A mesterség titkaiból: Arcképek, korképek* (bővített, átdolgozott kiadás), szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2014, 308–314, 310.

[28] Somlyó György: Előszó a *Válogatott versek*hez, in Uő: *Füst Milán…*, 163–180, 166–168. (*Groteszk realizmus* c. alfejezet.) – Tudtommal ez az egyetlen írás, amely – sajnos igen röviden és impresszionisztikus esszéstílusban, de – a bahtyini karneválelmélet felől olvassa Füst műveit.

áll, és így ugrál vagy csúfolódik, esetleg átugorja ellenfelét. A konfliktusok megoldásának ezt a stratégiáját – a konfliktus létjogosultságának el nem ismerését – a már említett *Tájékoztató* is kiemeli: „*E kis könyvben fejetetején áll a világ, s aki kedvét akarja lelni benne, annak is a fejetetejére kell állnia. S az író feladata, hogy az olvasónak kedve legyen ehhez.*" (346)[29] Örkény *Arról, hogy mi a groteszk* című 1972-es írása, melyet az *Egyperces novellák* kiadásai általában afféle előszóként közölnek a *Használati utasítás* című szöveg mellett, Füst képét ismétli: „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradva, a két lába közt hátratekinteni. […] Íme, a világ fejtetőre állt."[30]

Egy szöveg groteszkként történő értelmezése Füst és Örkény megközelítése szerint egyaránt olvasói beállítódás függvénye, pontosabban azé, elfogadja-e az olvasó a szöveg szokatlan befogadói nézőpont felvételére vonatkozó ajánlatát: az olvasó és a szöveg világa akkor találkozik szerencsésen, azaz akkor olvasható a szöveg groteszkként, ha az olvasó hajlandó a fejére állni – ilyen módon szinkronba kerül nézőpontja a műben a feje tetejére állt világgal, éppúgy, ahogy a lábán álló ember befogadja az ismert világot; a különbség a két helyzet között annyi, hogy a fejére állt világban semmi sem stabil, hiszen nemcsak megcserélődik lent és fent (és lepotyognak a dolgok a gravitáció miatt), hanem a fejére állt világban nem egyszerűen kicserélődnek a társadalmi szerepek, helyet cserélnek a parasztok és az urak, hanem maguk a törvények függesztődnek fel, igaz, ideiglenesen.

A világ feje tetejére állása nem puszta nézőpontváltás, mint egy újfajta olvasói pozíció felvétele, hanem rend és anarchia körforgásának, revolúciójának karnevalisztikus, anarchikus állomása.

A fejére állt „másik világ"

Térjünk vissza a bábokra. A *Tájékoztató* teremtő gesztusú kezdő kinyilatkoztatása („Ezek marionettek") a mű egészére kiterjed, vagyis nemcsak a főhős, hanem minden más szereplő is bábként áll elénk. A marionettszínház és a cirkusz a teljes világ allegóriája.[31]

*A sanda bohóc*ban Füst a két világháború közti időszak és a Rákosi-kor politikai és társadalmi világát nem a történelmi fikciós allegória révén kívánta bemutatni (mint a fehérterrorról írván az 1923-as *Advent*ben), és nem is a szatirikus utópia poétikáját választotta (mint a swifti paradigma), hanem a karneváli groteszk fentebb leírt világa

[29] A PIM-ben őrzött gépiratokban ez a bekezdés nem szerepel, így valószínűleg Füst a nyomdai korrektúrában szúrta már be.

[30] Örkény István, „Arról, hogy mi a groteszk", in Uő, *Egyperces novellák*, szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2008, 206–207. – A Füst és Örkény életműve közti kapcsolatok jórészt feltáratlanok, a hatás azonban vitathatatlan. Örkény 1941-ben olvasta először Füst verseit, ld. „Füst Milánnak, 1941", in Örkény István, *Egyperces levelek*, szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2012[4], 28–29, később pedig ha csak említette, a legnagyobb tisztelettel beszélt róla. Csak két példa: 1948-ban Füst verseskötetéről, a *Szellemek utcájá*ról dicsérő kritikát közölt: „Légiposta", in Örkény, *A mesterség…*, 75–77; Cs. Szabó Lászlót pedig leszidta, amiért tanulmányában túl röviden írt Füstről: „Az a baj, hogy Füst mindig csak egy bekezdés, pedig ő volt a nagy kezdés, aminek, sajnos, csak szaggatott vonalban lett, amikor lett, folytatása […] sok mindennek ő a magyarázata." Örkény István, „Cs. Szabó Lászlónak, 1973", in Uő, *Egyperces levelek…*, 318–319.

[31] Vö. Somlyó, „Miért szeretem…", 224.

adott módot számára valamiféle ellendiskurzust képezni. Már a különös témaválasztás és a groteszk poétika életművön belüli egyedülisége is ellenbeszéd, maga is a tótágashoz hasonló gesztusok: az autonóm szerző nem hajlandó belesimulni a neki szegezett elvárásokba, társadalmi tekintélye alapján, idős korában már azt is megteheti, hogy „vidám művet" írjon. És a groteszk ábrázolásmód kiegészül az abszurd egzisztencialista felfogásával: a cirkusz itt a metafizikai magyarázatok lehetőségeitől teljesen megfosztott, kiszámíthatatlan, kontrollt vesztett, csodás világ.

A marionetteket bábos mozgatja. Füst kisregényében ez a szerep az elbeszélőé, aki azonban nem mindenható bábmesterként, hanem tökéletlen, korlátozott képességű krónikásként viszi magát színre: „S hogy eközben mi ment végbe Efráimban, azt alig tudjuk jól elmagyarázni" (356); „E krónikám során mindvégig hitelességre törekedtem én, de most látom csak, hogy ebben a dologban mégis nagyot tévedtem […] lám, mégiscsak fölületes voltam" (456). Ha szigorúbb narratológiai elemzésnek vetnénk alá a narrációt, a felületesség nyomait nem jelzett helyeken is gyakran felfedezhetnénk, például egyszer az egyik epizód „négy nap múlva" folytatja az előzőt (402), de hogy a közbeeső időben mi történt, arról nem értesülünk. A narrátor gyakran megszólítja az olvasókat, ezzel kéri korlátozottsága miatt a közönség jóindulatát: „Most látom csak, hogy olvasóim nem is ösmerik eléggé az ottani stratégiai helyzetet" (436); „De azért még ne tessék megijedni" (443); „bájos olvasónőim" (448) stb. Korlátozott elbeszélői képessége elsősorban abból fakad, hogy nem tud mindenről a saját tapasztalatai alapján beszámolni. Az utolsó fejezet a következőképp kezdődik: „Mindarról pedig, ami ezután következik, már csak sokkal közvetettebb referátumokból szerezhettem értesülést, jómagam ugyanis akkori kettőskönyvelői elfoglaltságom miatt nem lehettem jelen a Városban. Tehát az ezután lefektetett közleményekért, ami pontosságukat illeti, nem is vállalhatok teljes felelősséget. Épp ezért további elbeszélésem már csak kivonatos legyen, csak vázlatos, – alapos meggondolás után határoztam így! annál is inkább, mert szavahihetőségemet semmiképp sem óhajtom kockára tenni."

A történet folytatását pedig „elég hiteles tanúktól" szerzett adatok alapján közli (450). A narrátori szerep ironikus pozíciójára mutat, hogy a bejelentett szándék ellenére a folytatás semmivel sem kivonatosabb, vázlatosabb, nem kevésbé érzékletes, egyáltalán nem látszik kevésbé szavahihetőnek, mint az ezt megelőző részek. A kisregény narrátora a tótágast álló életrajzi én ironikus alakjaként is felfogható: a „kettőskönyvelői elfoglaltság" például Füst fiatalkori banktisztviselői munkájára utal.

A szöveg létrehozásának folyamata esetlenségekkel teli, egyvégtében lezajlott lineáris folyamatként prezentálódik, az utólagos javítás lehetőségét kizárva: „És most még valamit kell elmondanunk, amiről elfeledkeztünk eddig beszámolni" (439); „Azt elfelejtettem mondani, hogy mialatt Efráim Bubikát kötözte, azalatt Aranka kétszer is beszaladt a faluba" (384). Az egyvégtében lezajlott írásfolyamatot a gépiratok képe is megerősíti, amelyek – Füst más műveihez képest – kevés javítást, kiegészítést tartalmaznak. Van, amikor a szöveg írásának ideje egy az egyben egyezik az ábrázolt történet időtartamával: „De jut eszembe, amíg ezek rohannak, hadd mondom el, hogy került Elek a cirkuszból a városrétre kisgyermekek közé?" (361); máskor ez persze egyáltalán nem érvényesül, például az említett négynapos kihagyás esetében. A korrekció lehetetlensége, az írás lineáris folyamatának képzete a regény pikareszk jellegéhez kapcsolható. Ám míg például a *Pinocchio,* mint megannyi XIX–XX. századi epikus mű, a folytatásos közlés miatt epizodikus szerkesztésű, *A sanda bohóc* epizodikus-

sága, a kalandok sora nem a mediális meghatározottság következménye, hanem poétikai szervezőelv, stiláris poén, írói kísérlet. (Szintén poénként, szövegközi játékként, a komoly nagyregény fejtetőre állításaként értelmezhető a kisregény „nem tudom" zárlata, amely *A feleségem története* utolsó mondatával egyezik.)

De végső soron milyen is a kisregény karnevalisztikus világa, és milyen a narrátor és az olvasók világának, valamint a fejtetőre állt másik világnak a viszonya?

Goldnágel figurája nemcsak marionett és bohóc, hanem jól beazonosíthatóan zsidó is, talán az egyetlen zsidóként megrajzolt szereplője Füst Milánnak. Kappanyos András szerint „bár Füst Milán prózájában nem jellemzők a zsidó szereplők vagy miliők, a Goldnágel Efraim [sic!] név konnotációja eltéveszthetetlen: ez az abszurd, elrajzolt, de pozitív (sőt hősi) értékeket képviselő és győzedelmes bábfigura megkapja a »zsidó« attribútumot."[32] A kisregényben explicit módon ez nem kerül szóba, ám a bohóc német (a század közepi magyar közegben egyértelműen zsidós) vezetékneve mellett ószövetségi keresztneve is ezt egyértelműsíti. Ahogy egy további utalás is: kétszer szerepel Jerobeám (Jeroboám) neve, aki az ószövetségi elbeszélés szerint Efráim törzséből származott (1Kir 11,26), két ironikusan olvasható helyen: egyszer a habókos főtudós, Sajt Hugó kiált fel, hogy „Szent Jerobeám!" (369), másodszor pedig Goldnágel él egy – a kisregény világán kívül szerintem nem létező – közmondással: „szilárdan állt, mint Jerobeám keserve" (407). (Sajt Hugó figurája egyébként szintén értelmezhető lenne a zsidó hagyomány felől: erősen felidézi a bölcs rabbi tipikus alakját, a mennyországról, például az angyalok frizurájáról szóló fejtegetései pedig a misztikus kabbalai tanítás paródiájaként is olvashatók. Egyszer ráadásul németül szólal meg [370], komikus neve pedig a szerencsétlen névmagyarosításra utalhat.[33])

A nevek használata nem marad meg kultúrtörténeti utalásnak: a tótágast álló világnézet jegyében jelentése és kódolható értelmezése is folyton kimozdul. A hebraikus kontextusból maga a bohóc tör ki, amikor egyik bemutatkozásakor így nevezi meg magát: „Efráim a nevem, […] mint édes druszámé, Efráim Lessingé is", majd a kérdésre, hogy „Ki az a Lessing?", így felel: „Az egy kárpitos a körúton". A felvilágosodás nagy német gondolkodója csak egy pillanatra látszik tehát jelentéses kapcsolatnak, de még a kárpitos is, hiszen a viccelődésnek még nincs vége: Angéla Baba tudni véli, mi az a Lessing, hiszen „az még a kávédarálókra és mozsarakra is rá van írva", ám Goldnágel kijavítja: „Ne beszélj marhaságokat, az Messing" (382–383).

Ebben a világban tehát nemcsak a feje tetején áll minden, nem ironikus vagy szarkasztikus jelentésmegfordítások vannak, hanem a jelentések asszociatív burjánzása fedi el a „valódi" identitásokat.

Talán nincs még egy Füst-mű, amely ilyen széles és megszületése korát tükröző társadalmi tablót nyújtana, mint *A sanda bohóc*. Ha topográfiai, tárgyi környezetét és a társadalmi viszonyokat nézzük, a kisregény „másik világa" a régi polgári világ, a két világháború közötti időszak és a Rákosi-kor összegyúrása.

[32] Kappanyos András: *Opponensi vélemény Schein Gábor Füst Milán című akadémiai doktori értekezéséhez*, 2018. nov. 6., http://real-d.mtak.hu/1106/8/Kappanyos%20András.pdf. – Füst Milán zsidósághoz való viszonyához a Napló kapcsán ld. Schein Gábor: *Kitérő: A „zsidó" a Naplóban*, in Uő: *Füst Milán*, Jelenkor, Budapest, 2017, 527–551.

[33] Füst 1947-ben írt cikket a vezetéknevek magyarosításának szerinte kívánatos módjairól: *Névmagyarosítás ügyében*, in Füst Milán: *Írni…*, 1:539–541.

Ez a világ a narrátor és olvasói közös világához képest egyértelműen jelölt „ott", az „ottani" helyzettel, „ottani" utcákkal. Helykoordináták tekintetében egyrészt mesei világban vagyunk (olyan helyszínekkel, mint a Város, a Falu, az őserdő), ám a Város sok tekintetben Budapestre hajaz. Megjelenik „az ottani Mókus utca" (431), „az ottani Váci utca" (433), „az ottani Kelenföld" (461) „a körút" (382), a Calderoni optika (393). A mesei topográfiába olyan magyar vonatkozások ékelődnek még, mint a csopaki bor (386) vagy fonetikusan leírt nyelvjárási beszéd (387–388). A narrátor gúnyosan említi Karádi Katalint (443) és II. Vilmos német császárt, utóbbit „agyalágyult"-nak nevezi (458), és nemegyszer Nurmi finn futóhoz hasonlítja Goldnágel tempóját (360, 390, 420, 433). Az ezekhez hasonló, egyértelmű valóságreferenciával bíró elemek mindig váratlanul, látszólag motiválatlanul tűnnek fel, és nem alkotnak koherens háttérvilágot. Funkciójuk egyrészt a kizökkentés a narráció menetéből, másrészt a groteszkben rejlő politikai szatíra erejét aknázzák ki, amennyiben nem allegorikus megfeleléseket hoznak létre az elbeszélő és az olvasó közös világa, illetve a „másik világ" között: a két világ hasonlít, de nem egyezik, az „ott" az „itt" fejre állva.

A társadalmi viszonyok ábrázolása nagyobb fokú absztrakcióval, alkalmankénti allegorézissel, gyakrabban a referencialitás groteszk irányú kimozdításával történik. Az epizodikus, pikareszk cselekményt megindító alapkonfliktus, Efráimnak a cirkuszból való eltávolítása Aglája kisasszony által, a társadalmi különbségekkel magyarázható. Goldnágel megkéri Aglája kezét, de az kosarat ad neki, ugyanis a bohóc nem egészen méltón viselkedik, magyarán nem kíván Aglája osztályához asszimilálódni. Efráim – ahogy a hölgy a Főkapitánynak elpanaszolja – „mindent megzabál, kieszi az aranyhalakat és […] megeszi nyersen a karalábét, és semmit se szól". Udvarlási gesztusai más kulturális mintát követnek, és nem elégítik ki a kisasszony elképzeléseit: „tegnap este is lelopott nekem két csillagot az égről, itt van, nézd meg, milyen silány darabokat." Az elit kultúrát nem érti Efráim, a kisasszony pedig az ő „népi" kultúráját nem fogadja be. De a legfelháborítóbb talán az, hogy Efráim nem fogadja el a társadalmi érintkezés tereiben számára megszabott teret: „ez a vézna alak, ez a sovány ripacs, ez mer első osztályon utazni a vonaton!" Nem nehéz Aglája beszédmódjában a második világháború korabeli úri középosztály érveire és hanghordozására ismerni. Goldnágel ezzel szemben a háború utáni évek kommunista érvkészletéhez nyúl, amikor mindeme kellemetlenségeket úgy igyekszik elsimítani Aglája előtt, hogy „mindez csak átmeneti állapot" (349–350); igaz, azt nem mondja meg, hová tart ez az átmenet. A második fejezet tömegjelenetében nagyon hasonló megszólalások olvashatók a kínosan megtréfált szegény asszonnyal kapcsolatban, például hogy közép- vagy felsőbb osztálybeliek magukat alacsonyabb sorúnak maszkírozva igyekeznek előnyökhöz jutni: „Mímelik a szegénységet" (357). Goldnágel ebben a világban inkább a haladó erők képviselője – a vitézi ranggal rendelkező katonákat például „kamerádok"-nak szólítja (435) –, mindenki más pedig konzervatívnak, reakciósnak vagy jobb esetben közömbösnek látszik.

A társadalmi különbségeket lebontani és erősíteni igyekvő erők konfliktusát mutatja a magázódás-tegeződés kérdése. Goldnágel az őserdőben találkozik a kispolgári státuszából energikusan felfelé törtető Tarbusik főorvossal, aki ezt javasolja: „itt van két szép kókuszdió, igyunk ebből brudert, ez a tanácsom. Én tegezni fogom magát, maga pedig tovább is magázni fog engem, jó lesz?", majd miután Goldnágel mókásan megfenyegeti testi erőszakkal, a tudós mégis hajlik a kölcsönös tegező viszonyra, mert el kell ismernie, hogy az erdőben még „kórházak sincsenek" (398–399). Nem sokkal

később, amikor Goldnágel Fánikának adja elő tervét arra vonatkozóan, hogy hogyan fog visszajutni Aglája kegyeibe, mivel ereje teljében érzi magát, és úgy hiszi, hatalma van, máris így kezdi mondandóját: „Mindenekelőtt ne tegezz engem vissza többé, csak én tegezlek téged előre. Én mondom neked: te, és te mondod nekem: ön, – ezentúl így fogom berendezni az életet." (405) Hasonló a megszólítások ügye is; ezekben jobban tetten érhető a groteszk ábrázolásmód. A Főkapitányt Aglája többek között az alábbi módokon szólítja: „nagyméretű Főkapitány", „Magasrendű Főkapitány, te igazi Nemzetes Úr! te vitéz, te cukros" (349). Egy ember pedig neve közlése helyett így mutatkozik be Efráimnak: „Én kegyelmes úr vagyok." (421); majd amikor visszatér, és a narrátor „Hatalmas Úr"-ként hivatkozik rá, éktelenül megsértődik, amiért Efráim „Méltóságod"-nak szólítja: „Méltóságosnak mersz nevezni engem? Én Kegyelmes Úr vagyok"; Goldnágel pedig a megszólítások hierarchiáját az észbeli képességek skálájával vonja párhuzamba: „Megbutult, oh? Vannak ebben kegyelmes úrnál az eddigiekhez viszonyítva még mélyebb fokozatok is?" (431–432).

Az osztálykülönbségek túlzottan gyors felszámolására irányuló törekvéseket, a társadalmi mobilitás vágyának és akadályozásának motívumait nem nehéz a felszabadulás és a forradalom közti magyar társadalom problémáinak kivetüléseként olvasni. Az erős hierarchia és az abból fakadó kiszolgáltatottság megjelenítése viszont erősebben idézi a Horthy-korszak miliőjét. A szöveg a két berendezkedést (mely „ott" egy) egyként igazságtalannak láttatja. „S ami most következik, azt ti, jóakaratú olvasóim, aligha fogjátok egészen megérteni, mert ti nem tudjátok, mi volt hajdan a konzervativizmus!" – olvashatjuk például váratlanul egy olyan helyen, amit egyébként jóval könnyebb volna a Rákosi-korszakhoz kapcsolni (458–459).

Ilyen módon csinál viccet a metróépítésből („Hiábavaló földalatti vasutakat kellett tehát fúrni és építeni, [keskenyvágányúakat természetesen]", 455), az ideológiai eltévelyedések nyilvános rituális megvallásából és a kirakatperekből („nagy bűnöket követtem én el te ellened, most már bevallom itt, hadd gyakorlok önkritikát", 453), a bajuszdivatból (364); így kerül elő a falubeliek megnevezésére a „kulák" szó (390); és így említődik meg, hogy „remek lakásínség volt ugyanis akkor a Városban" (440).

A Füst-bohóc politikai ideológiája

A nép a politikai hatalomnak minden államformában alárendelt, az pedig, hogy ki van hatalmon, nem örökletes, nem is választás útján dől el, hanem esetleges, kiszámíthatatlan. Így van ez a Városban is, a cirkuszban is és az őserdőbeli faluban is, amikor Goldnágel utasításait követik a lakosok. A hatalom képviselői, vagyis a tisztviselők és a papok mind korruptak, gazdagok és kövérek. „A király hülye, a népség is hülye mifelénk, – (más országokban persze nem annyira!)" – mondja a tábornok, mikor Goldnágelből a politikai hatalom csúcsára érve – közfelkiáltás útján – főminiszter lesz (449). A király helyett intézi az ügyeket, mert az „(mint annyi kollégája!) ténylegesen hülye volt" (455) Amikor sikerül jólétnövelő reformokat véghez vinnie (melyek nem annyira groteszk, mint inkább komikus ügyek), a nép a várakozásokkal ellentétben nem lett elégedettebb: „A nép ugyanis annyira hozzá volt már szokva baromi szenvedéseihez, hogy mikor megszűntek, tétován nézett körül." (458) Nehéz lenne ennél keserűbben összefoglalni a második világháború utáni évek társadalmimobilitás-növelő és demokráciakiterjesztő projektjeinek ambivalens eredményeit.

A történet végén persze minden helyre áll: nem áll vissza fejéről a talpára a világ, de a „másik világ" rendezettebb, élhetőbb, igazságosabb, demokratikusabb lesz, mert Goldnágel akarva-akaratlanul megjavította a társadalmi viszonyokat, növelte az egyenlőséget. A kalandok akkor kezdődtek, amikor Aglája visszautasította Efráim lánykérését, a végén pedig Efráim utasítja el Agláját, pedig az már hozzámenne. Hogy igazságosabb világot teremtett, az csak melléktermék Goldnágel számára, valódi, individualista célját felfedve ugyanis ezt mondja a mű végén, „ez egyszer csakugyan elkomolyodva": „Én bohóc vagyok és szeretem a fölösleges dolgokat. És azért csináltam neki, hogy megmutassam, ki vagyok s mikor már megmutattam, mindjárt át is ugorhassam őkelmét" (464). Teológussal, orvossal, katonákkal egyezkedni, oroszlánt szelídíteni, cirkuszi kisasszonyokat szédíteni, hadat vezetni és az állam ügyeit intézni: ezek mind fölösleges dolgok. Egyedül az fontos, hogy mások elfogadják őt annak, aki, majd identitása elfogadtatása után ezt a toleráns, (a kifejezés angolszász politikafilozófiai értelmében) liberális-humanista idillt rögtön kibillentse egyensúlyából.

A csörgősipkás bohóc mutatja meg tehát a politika Füst Milán-i ironikus-idealista felfogását: társadalmi egyenlőséget, mobilitást, igazságos újraelosztást és független intézményeket követel, de mindezeket mint a *valódi* igazságosság tökéletlen utánzatait azonnal ki is neveti.

BÜKY LÁSZLÓ

Füst Milán levelezésének álnevei és hátterük

1. A magánleveleket és a hivataloknak, intézményeknek szólókat is a dráma- és prózaíró, költő rendszerint a „Füst Milán" lezáró aláírással látta el, kivételek csupán a teljesen közelieknek (édesanyjának, feleségének, barátainak) szólók.

Az első, 1900 augusztusából fennmaradt gyermekkori levelét „Milán fiad" aláírással zárja, nemegyszer – 1904-ben – „Fiad" az aláírás. Van „F. M." és „M." betűjelzés is az 1454 levélben, valójában tízzel kevesebb a levelek száma, mert a 361. számú levél után 371-gyel folytatódik a számozás, amint a szerkesztők jelzik is.[1] Mintegy tíz levél „Milán bácsi" aláírással zárul. Ezek egyikének címzettje Somlyó György (1920–2006), aki bő harminc évvel volt fiatalabb, és aki titkárkodott az író mellett.[2] Ilyen aláírású például a Babits Mihálynénak 1929. május 24-én írott, jóllehet csak hét évvel volt idősebb Török Sophie-nál, de tudni lévő, hogy Füst mindig öregnek állította be magát. Így azután Karinthy Frigyesről, bizonnyal legjobb barátjáról még aggastyán korában is bosszankodva mondta, hogy annak idején egy évvel idősebbnek füllentette magát, ami miatt egész életében tisztelte őt.[3] Déry Tibornak is ír alá így: „Milán bácsi", ebben a levélben Déryt „Kedves Barátom, Weissberger Sztahiló"-nak szólítja, és ekként datálja „A mannahullás évében, 1938-ban, december 6-dikán." A keltezés körülírása az ebben az évben (május 25–29. között) Budapesten megrendezett Eucharisztikus Kongresszusra utal, amelyről naplójában ekkortájt ír: „A szeretetről elnevezett eucharisztikus kongresszusra például idejében kellett mindenkinek jelentkezni, hogy a mészárosok tudják, hány marhát kell *leölniök*, – nehogy fölöslegesen sokat öljenek a szeretet kongresszusa számára".[4] Másodszor ezt jegyzi föl a naplóba, amelynek e részében („1938. május 1-én" és előtte is) többször ír a zsidó létállapotról: „Az eucharisztikus kongresszuson fel-le hajóznak a Dunán a szentséggel, Krisztust, a drágát, elnevezik királynak, (ami oly rettenetesen ellenszenves, hogy nem tudok, mit csinálni vele? – s nemcsak azért, mert megkérdezhetném tőlük, azoktól, akik legjobban kergetik a zsidókat, hogy kiknek a királya volt?) Az eucharisztikus kongresszuson továbbá mindenkit megáldanak, – vagyis mindenki legyen boldog: az éhező munkásnak is jó sora legyen, meg Pallavicinek is".[5] Ezek a gondolatok igazolják, hogy miért a „mannahullás éve" – hozzá tehető: hónapja – 1938. Megjegyzendő, hogy még 1938. szeptemberben is szerepel a megfogalmazás: „A mannahullás évében, 1938-ban és szeptember [..]dikán".[6]

---

[1] Füst Milán *Összegyűjtött levelei.* Szerk. Fazakas István. Összegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Szilágyi Judit. Fekete Sas, Budapest, 2002, 999.

[2] Füst Milán *Összegyűjtött levelei, i. m.,* 899: 1325

[3] Somlyó György: *Füst Milán. Emlékezés és tanulmány.* Szépirodalmi, Budapest, 1969, 80–81.

[4] Füst Milán: *Teljes napló,* Fekete Sas, Budapest, 1999, II. kötet, 460.

[5] Füst Milán: *Teljes napló, i. m.,* II. kötet, 464.

[6] Füst Milán *Összegyűjtött levelei, i. m.,* 344: 576. (A továbbiakban a szövegben zárójelben megadott hivatkozások erre a kötetre vonatkoznak.)

2. Már a „Milán bácsi" kifejezésnek van némi (ön)ironikus jellege, a levelek sokaságában előfordulnak más, allúziós vonatkozásaik miatt ironikus, humoros vagy egyéb felhangú aláírások is. Az irónia (ειρωνεία) eredeti értelmében 'színlelés', emiatt van kapcsolatban az antikvitás óta a komédia nevetségességével, illetőleg a szellemességgel. A szellemesség mintegy szemben áll „[gy]akran egy távollevő személlyel, akiről feltételezi, hogy valamit mondott, és ő most felel neki".[7] Az egyes leveleket a feladó által lezáró aláírások a címzetteknek szóló ilyesféle üzenetek, akik vagy valóban mondtak valamit arról, amire céloz az aláírás mint a megnyilatkozás üzenete, vagy a levélíró feltételezi, illetőleg tudja, hogy mit mondana a levélben megszólított abban a tárgyban, amelyre az allúzió vonatkoz(hat)ik. A feladóról – mivel a kívülálló, jelen esetben Füst leveleinek kései olvasója – mindemellett gondolhatja, hogy a komikum megvalósulása némelykor magára a feladóra vonatkozó szarkazmus, öngúny következménye is lehet. Ez a jelleg szintén a szellemesség megnyilvánulása. – A más nevében beszélés a Füst Milán-lírában általános jelenség, a (fiktív) beszélő kilétének meghatározhatósága főként a verscímek segítségével történik. Jóval kevesebbszer bízza e meghatározhatóságot a költő műfajra és a beszélő személyiség kilétének társadalmi meghatározottságára vagy beszédmódjára. A második személyhez szólás eljárásával ugyancsak bizonytalanná teszi a beszélő kilétét.[8]

A levelekben az aláírások egy része: „Weiss". Ez szerepel Vajda Endrének 1948-ban (599: 833), Karinthy Ferencnek (724: 1014) és Somlyó Györgynek (724: 1014) írva is, mindkettő 1956-ban.

Füst anyai nagyapja Weiss Náthán (1028: 603 j.), édesanyja Weisz Jozefin – akivel talán jiddisül (is) beszélgetett – apja Fürst Márton, ő magának családi neve Fürst Milán Konstantin. A két keresztnév apja ifjúkori ismeretségéből származhat a még trónörökös Obrenović Milánnal. Egy Kosztolányi Dezsőnek küldött levélben, 1930-ban az aláíró személy foglalkozása (rangja) is szerepel: „*Weiss* Henrik, fuvarozó, hajódugorozó és hajórés-motozó" (204: 321). A levél Kosztolányi egy írásával mint témával kapcsolatos,[9] amelyben a magyar nemzeti műveltség helyzetét, kérdéseit boncolgatja. Füst brilliánsnak mondja a beszédet, bár második részét kevésbé meggyőzőnek véli. Bizonyára ezért tesz mottót a levélhez: „Je me presse de rire de tout, de peur d'être oligé d'en pleurer." *(Igyekszem mindenen nevetni, nehogy a végén sírni kelljen miattuk.)* A téma értelmezése a jakobsoni modellnak megfelelően a feladótól a címzetthez menő üzenet tartalma,[10] amely a nyelv jelentésképességének felső határa.[11] Ilyeténképpen itt nem Füst minősítése a (mondhatni:) felső határ, hanem a levél aláírása. A magyarságra (is) vonatkozó Kosztolányi-esszéhez a „Weiss Henrik" név adja a levélíró véleményének bizonyos, nyelvileg ki nem fejtett részét. II. József császár 1787-ben hozta azt a rendeletet, amely szerint minden zsidónak német nevet kellett fölvennie, erre vezethetők vissza a magyar zsidóság német vezetéknevei. Természetesen Füst Milánt

[7] Henri Bergson: *A nevetés.* Gondolat, Budapest, 1968 [Eredetije: 1900.], 101.

[8] Büky László: *Lírai én a tárgyi és szellemi világban.* Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest, 2018, 7–16.

[9] Kosztolányi Dezső: *Lenni vagy nem lenni*, in *Nyugat* XXIII. 4., 249–258. (1930. február 16.)

[10] Roman Jakobson: *Hang – Jel – Vers.* Gondolat, Budapest, 1969, 216.

[11] Mihail Mihajlovics Bahtyin: *A beszéd és a valóság.* Gondolat, Budapest, 1986, 265.

származása folytán foglalkoztatta a zsidó mint olyan fogalma, a zsidó sors, ez naplójában számos helyen szerepel.[12] A magyarságról gondolkodó Kosztolányi-beszéd kapcsán a „Weiss Henrik" névaláírás a groteszk foglalkozásmegnevezéssel esetleg allúzió (Füstnek) a magyarsághoz tartozó zsidóság(á)ra és magyar zsidók kereskedelmi-ipari életben való szerepére is,[13] és talán arra, hogy maga Füst kívülálló e tekintetben (is).

„Hétmás Sylvester" (278: 453) aláírást olvashatott Kosztolányi, az álnév összekapcsolható a triviumot quadriviummal bővítő, amúgy legendás II. Szilveszter pápával, a hét szabad művészet oktatási szerkezet létrehozójával, akinek ilyetén tudós szerepével azonosítja magát Füst.

A már említett különös mesterség (?) másik előfordulása egy, Varró István barátjának írott levelezőlapon későbbi, 1935-ből való: „T. Cég! I. a) osztályú *mosott* [Sic!] kecskebélre és berbécs hólyagokra ajánlatot teszek. Hal is kapható. Kiváló tisztelettel: „Rezedák Mihály, hajódugorozó és hajórés-motozó" (305: 508). Varró lapszerkesztő, szociológus volt, a Budapesti Kereskedelmi és Iparkamara titkára, emiatt teheti Füst a meglepő ajánlatot, amelynek tárgyai nem mutatnak összefüggést Rezedák Mihály (?) foglalkozásával. E foglalkozás egy részét másutt is említi az író, naplójában elmélkedve már 1918-ban a társadalmi egyenlőségen: „Jog: sosem tudtam megérteni, hogyan függenek össze ezek a találomra odavetett konkrétumok az élet rendszeresítési törekvésével. Jog: – valaki egyfajta módon össze akarta foglalni, rendszeresíteni a meglévő jelenségeket: tulajdonnak nevezzük ezt vagy azt – s utána: akinek pedig *hajórés reszelője* van, az külön megítélés alá esik valamint a csirke-kereskedők is".[14]

Varró titkári állására céloz karácsonyi levelezőlapján: „Hogy van Titkárleben? Boldog karácsony kíván *Weltkraut Zámi*" (306: 512). Egy ismeretlen címzettnek hasonló aláírással mint „Weltkraut Ernő" (305: 510) küldött karácsonyi kártyát.[15] A *Zámi* név előfordul Füstnek abban a regényében, amelyet félbehagyott, majd sok év múlva fejezett be: „[…] egy furcsa nevű, Szőrboklányi *Sámuel* [!] nevű, általában *Zámikámnak* becézett nagyon szegény, ingyenes diák öngyilkossága hatott rá".[16] A név *Zámika* és *Zámiska* alakban is előfordul[17] becenév gyanánt, amint az író mondja. A *Weltkraut* 'Löwenzahn' szó több képzettársítást indíthat el: *Welt* 'világ', *Kraut* 'fű, dudva, gaz; pitypang, gyógynövény, káposzta', továbbá *Kraut ~ Krauter* 'jelentéktelen ember' ~ '(gyógy)növényárusító'.

Varró Istvánnak más, a címzett által bizonyára értett célzású, töredékes szöveg is szól: „T. Cím! Réz és rézmaradék, vas és vasmaradék […] és borvakarék továbbá irónok csomó […] B. B. VO29 színes levonó kártyák és hasonszakmájú […] vevő vagyok. *Országos Bikur Cholin Egyesület Budapest*" (304: 507). A betegek meglátogatása, a bikkur hólim vallási parancsolat, a zsidó közösségekben világszerte ismeretesek az ilyen nevű szervezetek. Füst gyermekkora óta többször betegeskedett, tizenkilenc baját

[12] Tüzetes áttekintést erről: Schein Gábor: *A „zsidó" Füst Milán Naplójában*, in *Literatúra* XXVII (2011/3.), 213–215. Ld. még: Schein Gábor: *Füst Milán*. Jelenkor, Budapest, 2017.

[13] Vö. Flaskár Melinda: *A zsidó szociális gondoskodás története Budapesten a két világháború között*, https://esit.elte.hu. › *x*mlui › handle (Megjelenés dátuma: 2014)

[14] Füst Milán: *Teljes napló*, *i. m.*, I. kötet, 387.

[15] Ld. Füst Milán *Összegyűjtött levelei, i. m.*, Szilágyi Judit, 1017. számú jegyzet

[16] Füst Milán: *A parnasszus felé,* Magvető, Budapest, 1974[2], 21–22.

[17] Uo. 82, 83.

lista szerint szokta ismertetni látogatóinak. Ami a „réz és rézmaradék"-ot és egyebeket illeti, Füst effélékből rézszipkákat, öngyújtót, villanykapcsolót (!) és más tárgyakat: készített. „[K]itanultam ugyan a szűcsmesterséget, de nem volt kedvem hozzá, ezért mint kontár rézműves töltöm üres időmet" – írja Füst.[18] Füst-könyvében Somlyó György fényképeket közöl, egyiken reszelővel, a másikon fúróval dolgozik az író.[19]

Ugyancsak Varró kapta 1932-ben azt a levelet, amelyiket „Kolovrát" aláírás zárt (240: 392). Füstnek *Az idegen* című elbeszélése 1948-ban jelent meg,[20] ebben „Mr Kolovrát" mondja el egy, a Dakotában magyar bányászok közé került vöröshajú idegen halálához vivő okokat. A *Kolovrat* (~ *Colovrat*) hegygerinc a Júliai-Alpokban van Szlovénia és Olaszország határán, itt zajlott a caporettói csata (1917), és *Kolowrat* egy Csehországban és Ausztriában középkori, szláv eredetű nagybirtokos főúri család neve is (*Kolowrat-Krakowský* és *Kolowrat-Liebsteinszký*). *Jevpatyij Kolovrat* pedig az 1237. évi mongol hódítás ellen küzdő vezér, története orosz filmen: Легенда о Коловрате, 2017.

Egy másik zsidó szervezet – Áhávász Reim Országos Felebarát Szeretet Egyesület – kapcsán humorizál Füst Varrónak küldve levelet: „*Preiss P. Adolf* az Ahavasz Reim Egyesület h. főtitkára" aláírással özv. Preiss Adolfné üzletében való vásárlásra „(sólet, ricset etc.)" kéri Varrót (306: 513). Ilyen vagy hasonló vezetéknéven a XX. század eleji „Budapesti Czim- és Lakásjegyzék"-ek nem egyet sorolnak. A *Preiss* ún. beszélő névként is érthető ('jutalom, dicséret'), a levél írása 1935-re vagy 1936-ra tehető Szilágyi Judit (Ölev. 306) szerint.[21]

Amerikában szerencsejátékok, kaszinók felügyelete, maffiaszervezés, adócsalás fűződik Joseph Stacherhez, akinek nevével így jegyzi Varróhoz, az USA-ba küldött levelét: „Sztahér" (350: 586); Stacher különféle zsidó és más (bűn)szervezeteket igyekezett összefogni.[22]

Feleségének egyetlen allúziós aláírás szól: „*Dr Handtascherl h. Főtitkár*" aláírással közli feleségével 1935 karácsonya idején, hogy „[…] Gyuri lebeszélt arról, hogy *nagyon szép* [sic!] festett terítőcskéket kapjál" (305: 509). Esetleg – a szó jelentésének megfelelőn – valamilyen 'kis kézitáska' lett az ünnepi ajándék. A doktori cím itteni és néhány alábbi előfordulása is utalás, Füst az állam- és jogtudományi karon doktorált 1912-ben. Ugyancsak szerepel az iméntihez hasonlón a doktori cím: „*Dr Hochwenig* Barna" (360: 597) aláírásban Varrónak bizonyos aktaszekrény és más „fehér szekrénykék" ügyében írva. Ha vásárlásról van szó, érthető a német név szerénykedés gyanánt ('nagyon kevés, kicsi'). Esetleg humoros utalás levélzáró formára (*hochachtungsvoll*).

Vajda Endre – akivel Füst barátságban volt – „Weiss és Harfmann" aláírást kapott 1948 májusában (599: 833). Az indíték oka esetleg: „Weiszné és Harfmann (W. Alfrédné, szül. Löwenbein Zseni. H.[arfmann] Károly), szabók – Schneider, V., Erzsébet tér 13." A cégnyilvántartásban hajdan szereplő szabóságot talán a *Weiss* és *Harfmann*

[18] Füst Milán: Összegyűjtött munkái előszava, in Uő: *Emlékezsek és tanulmányok.* Magvető, Budapest, 1967, 622.

[19] Somlyó György: *Füst Milán, i. m.* 126–127.

[20] Füst Milán: *Az idegen*, in *Új Idők* LIV. 29., 17–19.

[21] A zsidó szociális gondoskodásra ld. Flaskár Melinda: *A zsidó szociális gondoskodás története Budapesten a két világháború között.* Doktori értekezés. https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/44524

[22] Ld. https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Stacher (2022. I. 20.)

('hárfás') nevekhez fűződő konnotáció, jelentéstársítás miatt tarthatta Füst (ön)ironikusnak.[23] Megjegyzendő, hogy az *Óda Móricz Zsigmondhoz!* című versének[24] átírt változata éppen 1948-ban jelent meg *Óda egy elképzelt művészhez* címmel. Ennek befejezése: „Oh boldog az, ki *hárfájával* hegységet megingat, | Ki konok nagyságokat térdre kényszerít | És úgy vezeti kézen őket aztán, mint a gyermeket".[25]

Vajda Endre ezzel az aláírással olvashatta Füst levelét: „*Rebenwazzl Sámuel* és Izidor kóser, autonóm, orthodox szalámi árúgyár" (607: 839). A kelet: 1948. június 16., ekkor még a budapesti távbeszélő-hálózati névsorban is[26] olvasható volt a „Rébenwurzl Salamon és Izidor r.-t., orth. kóser szalámi- és konzervárugyár, VII. Kazinczy-u. 41." Füst bizonyára ennek a cégnek a nevét használta. A *Rebenwazzl* ('*szőlőkacs*') szó lehet *Rebenwurzel* ('szőlőgyökér') sajátos formája, a *Rebenwurlz Sára* egyébként másutt szintén ismeretes vezetéknév.[27] A Füst Milán-i *Rebenwazzl* írásképe téves is lehet, az egész név kapcsán fölmerülhet a jiddis *rebbe* 'rabbi' szó belejátszása is.

A számos betegségét föl-fölemlegető író a halálra utal névaláírásában egy Déry Tibornak szóló levélben, 1935-ben: „Kovald Péter, a sírból" (294: 486). A *Kovald* név eredete a „Kovald Péter és Fia vegytisztító és gőzmosó, és műfestő-gyár és tisztítóüzlet Budapest VII, Szövetség-útcza 37" cég lehet.[28] Az üzemben még 1911-ben halált okozó robbanás történt,[29] amely parlamenti interpellációhoz vezetett. A cég szőrmetisztítással is foglalkozott, Füst 1919 után kitanulta a szűcsmesterséget, emiatt emlékezhetett a Kovald-cégnél történt balesetekre, amelyekről a budapesti lapok rendre beszámoltak.

Kórházból ír Varró Istvánnak mint „*Dr. Beutalási* Jenő, foszfor-temelő [ɔ: termelő ? ~ temető?]" (323: 537) a névvel (is) betegségére célozva, amelyből talán megtisztítják – „Végérvényes tanár úr kijelentette, hogy életem végét járom" –; efféle vonatkozása lehet a foszfor említésének is, amely nemfémes elem fontos az élő szervezetekben. A foszfor elem egyik tulajdonságát az *Osvát Ernőhöz!* című versében[30] használja stíluselemként: „Igazság! Hatalmas nemtő! | Te voltál mindig a bölcsek képzelete! S mint a *foszfor* | Úgy világít tenéked a dolgok lelke éjszaka!"

Szintén betegség az indítéka a Karinthy Ferencnek küldött sorok aláírása: „Barátod – *Dr Aszpirin*", az *Aspirin*® (acetil-szalicilsav) 1853 óta használatos gyógyszer. Az általában fiatal fiúhoz intézett, fölényes megszólítás hangalakjának torzításával Füst kedélyessé teszi a megszólítást: „Édes Öcsém, *Facsega*", Karinthy Ferencet apja révén születése óta (1921) ismerte Füst.

---

[23] Rudolf Mosse: *Magyarország kereskedelmi, ipari és mezőgazdasági címtára*. Rudolf Mosse Magyarországi Képviselete R. T., Budapest, 1924, 250.

[24] Füst Milán: *Változtatnod nem lehet. Versek.* Az Athenaeum R.-T. kiadása. H. n., é. n. [Budapest, 1913.], 13–14.

[25] Füst Milán: *Szellemek utcája.* Dante, Budapest, 85.

[26] *A budapesti egységes hálózat (Budapest és környéke) betűrendes távbeszélőnévsora.* Budapest, 1948. március.

[27] Vö. Lévai Mihály: *Fekete hegyeken. Haditudósítások Montenegró kapitulációjáról.* Schenk Ferenc Könyvkereskedése, Budapest, 1916; Szőcs Géza: *Egy életút kalandos története: Rebenwurlz Sára fia*, in *Irodalmi Jelen* LXXXVIII. 2009/2., 4.

[28] Számolócédulájukat ld. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest. Kereskedelemtörténeti dokumentációs gyűjtemény. Aprónyomtatványok. *Számolócédulák*.

[29] *Az Ujság*. IX. 177: 11. (1911. július 25.)

[30] Füst Milán: *Változtatnod nem lehet. Versek, i. m.*, 9.

Ugyancsak Déry kap levelet *Kóbor Tamás* aláírással (235: 383). Ebben különféle nevetségességet keltő, dehonesztáló ironikus kifejezésekkel illeti: „Te tengelice! Irtózatos egy alak vagy! – Te falloszok fekete királya! Te kos! Te vasorrú főnix!" Az író Kóbor nevét az író naturalista stílusára utalva használhatta.

Szintén létező személy régiesre alakított neve jelenik meg: Kosztolányinak ír Dubrovnikból „Pravoszláv testvérem, –" megszólítással és „Hegedűs Lorántffy" aláírással (257: 415). „Az aláírás tréfás utalás lehet az Ady-revízió körüli csatározásokra" – jegyzi meg Szilágyi Judit (1008: 415 j.), ugyanis Hegedűs Loránd Ady költői nagyságának híve és a Nyugat mecénása is volt. (A *Lorántffy* név helyesírása, a kettőzött *f* és az *y* a névmagyarosításokra utal. Máig élő tévhit, hogy az *y* a nemességet jelöli, pedig a régi magyar családnevek csupán hajdani írásszokást őriznek, amelyben az *y*-nak eleinte nem sok szerepe volt; a családneveket a régiségben ipszilonnal a Tisza vonalától nyugatra szokták írni.

Ugyancsak irodalmi vonatkozása van annak az aláírásnak, amelyik Barabás Tibornak – aki akkor a Magyar Írók Szövetségének főtitkára – a Svájcból, Vitznauból keltezett levélben van. Beszámol a svájci élet(mód) tapasztalatairól, a „határtalan tisztaság"-ról, volt „1500 méteren a Rigin" stb. A „Manfréd" (621: 853) aláírás a hegyek világa miatt George Byron drámai költeményére vonatkozhatik, amelyet a lord megjelölt a személyek, a helyszín fölsorolásában („The Scene of the Drama is amongst *the Higher Alps*, partly in the Castle of Manfred, and partly in the Mountains").

Egy Dérynek küldött levél „Szobákovics" aláírása a *Holt lelkek* egyik földbirtokosának neve (*Szobakevics ~ Szobákovics*) (226: 371). A levél 1931-beli, Füst éppen tíz évvel korábban írt Szabó Endre Gogol-fordításáról.[31]

Orosz és német célzással kevert aláírás is előfordul 1948-ból: „Hermann H. Kozjecsov, hóhér" (607: 839). Valószínű: Hermann Hesse – aki 1946-ban Nobel-díjat kapott – neve rejlik itt; az ő *Siddhartha* című regénye már 1923-ban megjelent magyarul, ezzel kapcsolatban tudnivaló: Füst vonzódott a keleti műveltségekhez.[32] *Hermann* a neve Puskin főhősének *A pikk dáma* című darabban, ebben Hermann egy orosszá lett német fia, aki az öreg grófnőt halálra ijeszti, gyilkos, amint ezt magában tudatosítja is. A *Hermann* név meg-megjelenik az orosz irodalomban, Vladimir Vlagyimirovics Nabokov a *Kétségbeesés*ben (1932) nevezi így a mű főhősét (*Hermann* Karlovics), aki biztosítási csalás miatt követ el gyilkosságot. Az angol(szász)-orosz(szláv) névösszeépítés az író más művében is megvan (*Baljós kanyar*, 1947), orosz bolsevizmus és a német fasizmus hasonlóságát jelezve. Füst Milán szóban lévő álnév aláírása is efféle rejtett kapcsolatra vonatkozhat Hessével mint ellenponttal a *Kozjecsov*-val. A *Kozjecsov* név esetlegesen *Козечев ~ Козечёв* megfelelője, néhány hasonlót a világhálón manapság is lehet találni.

Másutt Dosztojevszkij negatív alakjának nevét (Свидригайлов) használja Füst a *Bűn és bűnhődés* regényből, amikor Vajda Endrével tudatja Illés Béla telefonja nyomán – „aki a vörös hadsereg lapjának főszerkesztője s Moszkvának is felelős" és aki „[e]llenáramú cikket nem jól használhat" –, hogy milyen Vajda Füst-ismertetése; az aláírás: „*Szvidrigajlov*-Morzsa János, másod-osztályú tanácsos" (557: 796; vö. 796 j.). A *Morzsá*-hoz több adalék kapcsolható. Morzsa úr és Prézli úr szerepel Békefi László

[31] Nyugat XIV. 1: 478–479.

[32] Vö. Vajda György Mihály: *Hermann Hesse*, in *Nagyvilág* II. (1957) 7., 1060–1069.

egy jelenetében,[33] tovább Kosáryné Réz Lola *Morzsáék* című regényalakjai. Füst naplója tanúsítja, hogy el-elment kabaréba, továbbá írt egyszer a Nyugatban Kosáriné [sic] egyik regényéről, elképzelhető, hogy sok év múltán is figyeli valamelyest az írónő munkáit.[34] Adalék lehet még a *Habok a köd alatt* versének – „A folyón... uszályhajók süllyedtek el a héten […]" – egyik részlete (, amelyikben később átírva: „még a *morzsákat* is felcsippentik"):

„Ezek ama fickók, kik szemébe röhögnek az anyónak,
Mialatt az nyájasan lepényt s pecsenyét árul a reggelihez…
S nem gondolnak az édesanyára! De mint a vérszomjas király, ki egyben zsugori,
Kőbakokon ülvén, felszedik a *morzsáit* is durva kezökkel
Nehogy elvesszen az élet egy drága porszeme is…"

Füst Milán ezt versét 1927. november 1-én írta be naplójába,[35] és még ez évben megjelent.[36] Előzménye: Budapestnél a Dunán április 30-án elsüllyedt egy uszályhajó, a tragikus eseményről részletesen beszámolt a sajtó.[37] A tragédia nyomán született versre hivatkozva és belőle idézve írja Karinthy Frigyes a *Nyájas anyó lepénnyel* című versét.[38] A már említett *hajódugorozó* és *hajó-rés reszelő* kifejezések összefüggése a hajókatasztrófával kevéssé látszik valószínűnek. *A feleségem története* című Füst-regény hajóskapitányának, Störrnek hajóján tűz üt ki, de effélékről nem esik szó. A *hajórés* szó metaforás (?) használatára akad példa: „Elváltak, szivükben a be nem teljesedett szerelem gyötrő keserűségével. Mindegyik a másikat okolta a szivek hajórése miatt, pedig bűnös volt mindkettő és bűnös volt első sorban az élet".[39] – A *hajórés* főnév ugyancsak metaforában való használata is föllelhető: „Az öszeomlást Báthory István fejedelem állította meg. aki – szigorúan tiszteletben tartva mások szerzett pozícióit – átmentette a hajórésből azt. ami még megmaradt s biztos kézzel kiépítette azokat a kereteket, melyek között az erdélyi katolicizmus az önálló fejedelemség [alatt] élt".[40] Az utóbbi adatok bizonyára egyediek, általános használatuknak nincs nyoma a nyelvi adattárakban.

A XII. századból való történelmi személy, Henrik neve szerepel Kosztolányi Dezsőnének küldött levelezőlapon: „Jasomirgott Henrik herceg" (277: 448). Ha a herceg neve a *Ja so mir Gott helfe* kifejezésből ered, lehet, hogy Füst erre gondol, ugyanis a levélben humoros módon mentegetőzik valamiért: „A múltkor elfelejtettem Jézus, felsorolni, hogy a ballethez nagyon értek – és lovas tehetség is vagyok." A „Herceg Orschlochovszky Tádé" (115: 184) aláírás ifj. Johann Strauss *A denevér* című művében szereplő Orlovszky nevére mehet vissza, aki egyébként dúsgazdag herceg, zenemű

[33] Békefi László: *Ezek a nők*, in *Színházi Élet* XX. (1930) 31., 149–150.

[34] Füst Milán: *Kosáriné Réz Lola*: Ulrik inas, in *Nyugat* XV. (1922), 214–215.

[35] Füst Milán: *Teljes napló*, *i. m.,* II. kötet, 256-257.

[36] *Nyugat* XX. (1927) 22: 660.

[37] N. N.: *Ma hajnalban a Dunán elmerült egy 70 tonnás uszályhajó*, in *8 Órai Ujság* XIII. 4: 2. (1927. április 30.)

[38] *Nyugat* XXI. (1928) 1: 72–73., Vö. Büky László – M. Korchmáros Valéria: *A versíró Karinthy*, in Büky László: *Karinthy és a nyelv.* Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest, 2020, 7–17.

[39] Kalandor: A találkozás. *Országos Ellenőr* VI. 20: 1–2. (1907. jún. 22.)

[40] Gyárfás Elemér: *Bevezető* […], in *Erdélyi Lapok* IV. 206: 10–11. (1935 XII. 1.)

szereplőjének neve álszláv (!) alakulat. Megjegyzendő, hogy a néhányszor előforduló *herceg* rangnév is allúziója a *Fürst* családnévnek.

Töredékes levél szól Varró Istvánnak (296–297: 491), a megszólításban – „Kedvelt Uram S. P. H.!" – az antik római minta mutatkozik (*salutem plurimam honorem*); ugyanígy a lezárásban is, amely szintén töredékes: „Alázatos szolgája, mindnyájoknak [...] S. P. R. […] kalopéc". Itt bizonyára 'serenissimi principi regentis' jelentésű a rövidítés. A *kalopéc* szó a levélben említett örmény vonatkozásokkal hozható kapcsolatba, amelyek nem nélkülöznek fanyar humort: „[…] én nem vagyok halkereskedő, hanem szerzetes. S azért csodálkozom, mert van ugyan egy unokaöcsém, Ignátz nevű, (nem a loyolairól neveztetett, akinek a névünnepe júliusban van, 31, – hanem a Megasteri[?] Ignátzról, kinek nevét Cirjék sz. vértanú napján űlik az örmény szertartásban, – mi t.i. örmények vagyunk, – s nekem [...] személy szerint nincs kifogásom a zsidók ellen sem, – [...] vagyunk, nem zsidó-eredetűek. A zsidóktól sok bölcse[...] mellékesen megjegyzem, például a Techesz Rém nevezetű [...] nagy örömömre van, –) ezen unokaöcsém azonban [...] éves korában meghalt hasmenés folytán." A szentek valóságos megnevezése mellett a *Techesz Rém* Xenophón Anabasziszában említett *Thékhész* hegy lehet, a *Rém*-re nem adódik magyarázat… A *kalopéc* az örmény szerzetesség emlegetése okán sincs kapcsolatban örmény nevével (*աբեղայ* [*abegha(y)*] 'szerzetes'), sem a tudós szerzetes *Vardapet* († 480) nevével: *várdapet* 'tudó, tanító pap'. Ellenben a görög *καλόγερος* 'szerzetes' név hozható gyanúban, ez ugyanis 'boldog, szép öregkorú' jelentésű, a magyarba is bekerült a szláv és román alakú változata, a *kalugyer*. A görög kalogérosz (*καλός* 'szép', *γῆρας* 'öreg') valamilyen, talán véletlen, talán szándékos torzulása a Füst Milán-i *kalopéc*. (A *vigéc*, a *klapëc* lehetne magyar minta.)

Füst naplójában is írt azokról a kolduló szerzetesekről, akik egy olyan helyen élnek, ahol „vörös hegyek szegélyezik a tenger partjait… S mikor megérkezik az ember éjjel, már messziről a lángoló petroleumforrások fénye int feléje".[41] Ugyanez az *Arménia!* című versében: A sötét öbölből kolduló barátok / Hosszú kosarakban hordják a halat. // „Sötét a tér még, de halkúl a tenger, / S az égő forrásoknak vörös tüze sárgúl".[42]

Füst az *Aggok a lakodalmon* című verses tragédiájának két dalnoka szavuk szerint – *mindketten Arméniából származánk*[43] – örmények. A következő évben *Arménia!* című vers,[44] a naplóbejegyzés 1926-ból, a Varrónak írt levél 1935-ből származik. A szecesszióra jellemző elvágyódás tehát állandó motívuma Füstnek, amelynek az *Arménia!* egyik jele az említett örmény vonatkozásokkal együtt.[45]

A Barcsay utcai főgimnázium tanárának neve olvasható 1936. február 17-i Dérynek címzett levél aláírásaként: „*Héber Bernát*, szegény, a sirból" (320: 532). Héber Bernátot halva találták lakásában, januárban temették a Pesti Chevra Kadisa díszsírhelyén.[46] Füst figyelemmel kísérte tanárai sorsát, még 1924-ben (Tn. II: 31) feljegyzi: „Aki engem a Barcsay-gimnáziumban tanított: úgy szólván már mind halott!"

[41] Füst Milán: *Teljes napló, i. m.*, II. kötet, 211.

[42] Füst Milán: *Összes versei.* Magvető, Budapest, 1969, 105.

[43] *Nyugat* III. (1910), 24: 1781.

[44] *Nyugat* IV. (1911), 2: 174.

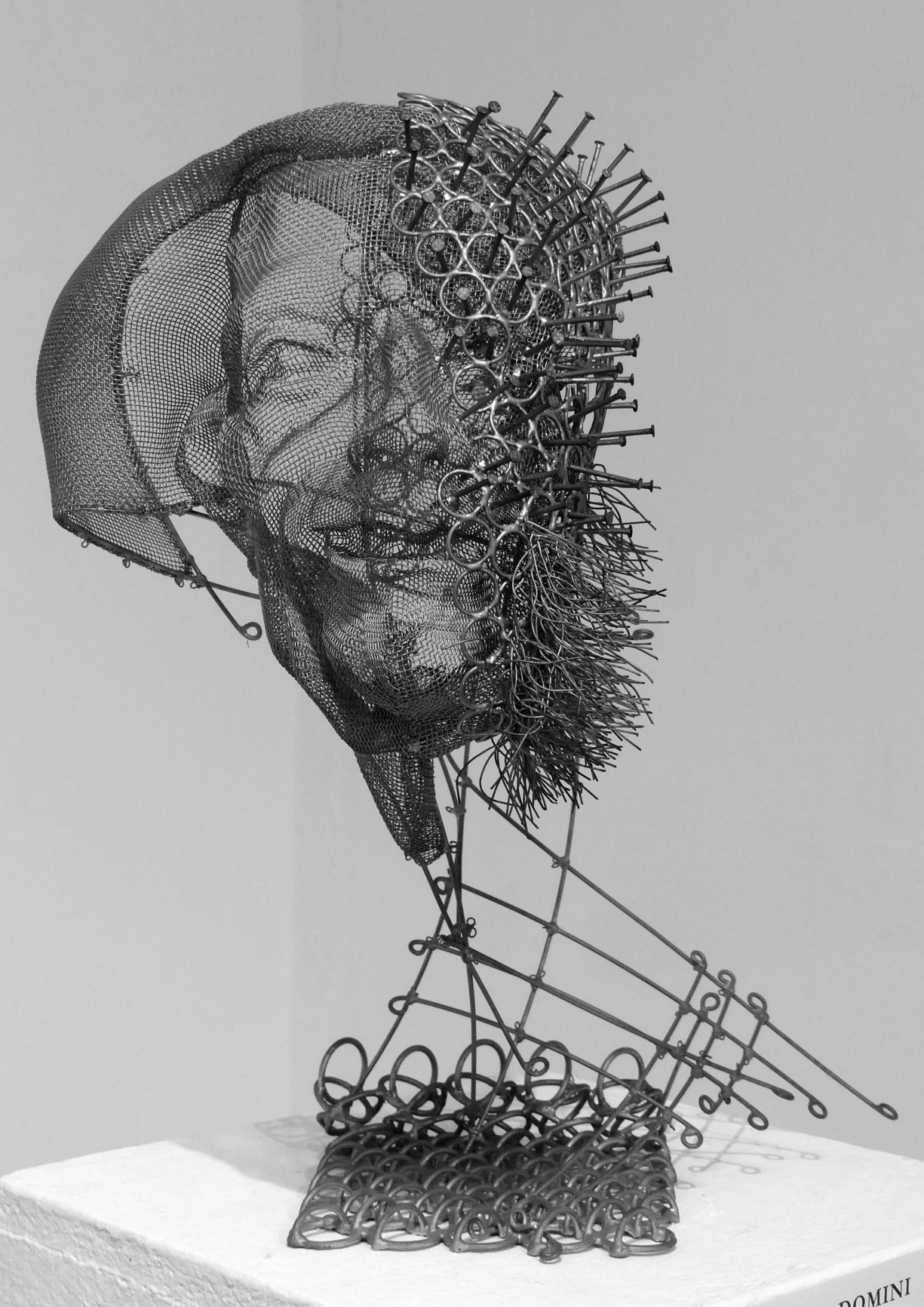
[45] Vö. Büky László: *Lírai én a tárgyi és szellemi világban,* 52–73.

[46] Haláláról temetéséről ld. *Pesti Napló* LXXXV. 11: 4. (1934. január 16.); *Ujság* X. 14: 5. (1934. január. 19.)

3. A levelezésben lévő allúziós aláírások száma a levelek mennyiségéhez képest kevés. A Füst Milán-i lírában lévő személyneveknek efféle allúziós szerepe nincs.[47]

Az álnévnek mondható nevek vagy egyéb elemek szóelemként vagy tartalmi szempontból változatosak, mindössze egy részleges ismétlődés van (*Weltkraut Zámi* és *Weltkraut Ernő*). A különféle aláírások zöme valamilyen célzás, így utalás a gyakori zsidó vezetéknévre, amelyet egyébként anyja is viselt *(Weiss).* Több allúzió különféle valóságos zsidó egyesületek vagy effélék tisztségviselőinek (fiktív?) neve *(Preiss P. Adolf).* Némelykor üzemek cégneve, amelyeknek zsidó vonatkozása lehet készítményük vagy nevük révén *(Rebenwazzl Sámuel és Izidor kóser, autonóm, orthodox szalámi árúgyár; Weiszné és Harfmann […] szabók),* máskor bizonnyal kórházi kezelésére, gyógyszerére utal *(Dr Beutalási Jenő, Dr Aszpirin).* Többször írók nevét, illetőleg irodalmi alakok, történelmi személyek nevét alkalmazza *(Manfréd, Szobákovics, Jasomirgott Henrik herceg, Szvidrigajlov, Herceg Orscholochszky Tádé).* A levél tárgyához kapcsolódó, az abban lévő tartalmat erősítő humoros névaláírás is akad *(Dr Hochwenig, Dr Handtascherl).*

[47] Ld. Büky László: *Almandól és mások*. A Füst Milán-i líra névadása, in *Magyar Nyelvőr* CXXXIX. (2015) 2., 225–230.



KOCZISZKY ÉVA

„Sötét szavak bűvöletében"

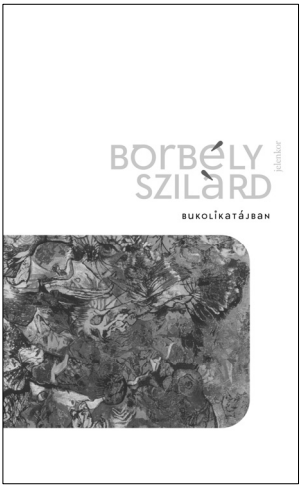
BORBÉLY SZILÁRD: BUKOLIKATÁJBAN

> Mert az istenek elveszik azt, mi az
> övék. Amit adtak, egyszerre veszik
> vissza mind s örökre. Így hányódott Odüsszeusz
> is a tértelen önvád és a sötét szavak
> bűvöletében, ahol csak szigetek várták,
> szigetek a szigetek után és az éjben
> fényketrecek követték benne egymást,
>
> a semmiben, amelyet nevezhet a nyelv
> tengernek, óceánnak, hónak, jégnek akár,
> mert a víz ábrázata mindez.
>
> (103. o. sk.)

(sötét szavak) A jelen kritikám címéül kiemelt rövidebb idézet és az akár mottóként is elsőként idemásolt hosszabb versrészlet a kötet *Kirké, disznószíve* verséből származik. Már a cím maga is „sötét szavak"-ból áll, egyszerre idézi fel a betérő férfiakat disznókká változtató varázslónőt, Kirkét, s utal agrammatikus összekapcsolással, elliptikusan arra, hogy a disznó és az ember szíve a leginkább rokon egymással – olyannyira, hogy már ismeretes disznószív emberi transzplantációja is. És azután a vers maga is a sötét szavak bűvöletében beszél, könyörtelen szükségszerűséggel és az eposzi elbeszélés tárgyilagosságával közli egy éjszakai gyilkosság történetét, történetesen egy disznóölést, az állat hajnali megölésétől, szíve kitépéséről kezdve teljes számadással a feldolgozandó szerveiről, „a spárgával elkötött végbéltől" indulva a „lépe, a mája, / a veséje és a szárnyas tüdők, köztük / a porcos légcső, a gégében a csont"-on át „a végén megpörkölődött nyelv"-ig. Érzékeljük: tabuként zárul el az olvasó elől a cím mentén történő bárminő párhuzam továbbgondolása.

Borbély nem didaktikus, nem is ideologikus, hanem tárgyszerű. Ezúttal is majd mindegyik versszövege a halállal, a semmivel, az öléssel néz szembe, és ahogyan azt a lírai én kezeli, abban most nincs kokettálás a semmivel, sőt kurrens cinizmus sem, hanem

Jelenkor Kiadó
Budapest, 2022
147 oldal, 2999 forint



csak a sötét szavak erejének ismerete: annak tudása, hogy maguk a szavak is gyilkosak, amennyiben faktikusak. Emlékezetünkbe idézhetjük Friedrich Hölderlint (anélkül persze, hogy a két költőt rokonítanánk), merthogy Hölderlin nevezte a görög tragédia könyörtelen agónjainak szavait „tödlichfaktisch"-nak („gyilkosan tényszerű"-nek), mivelhogy megragadja a szenvedő testet, és ténylegesen megöli. Borbély kötete is feltár valamit a gyilkos tényszerűségből, amit a hétköznapi olvasó rendszerint elfed maga elől: az ölés megbabonázó fascinosumát, amely a versbeli apát éppúgy eltölti, miközben megbűvölve szemléli az általa felakasztott kiskutya haláltusáját (52 o. 4b.), mint a játszótársukat csak úgy brachiból felakasztó suhancokat, sőt a felnőtteket is, akik nem győznek röhögni a kötélről levágott nyaksérülésein (48 o. 6e)).

Ezek a történetek mintegy indikálják, hogy a lírai én is az alvilág hideg tekintetével tekinthessen a rettenet látványaira, mintha maga is a minden élőt kővé dermesztő Gorgó szemével tekintené a gyilkosságokat, még azt is, amelyről a „a Medúza-fejű / tükrös szekrényben maradt ott egy lenyomat. És / az alvilágnak ez a hideg szeme látta a képet, amelyet / az anyám látott legutóbb, mint az utolsót még az időben." (41 sk). Míg a bukolikus költészet eredendő szavai a szépségé, a szerelemé, a harmóniáé, addig a *Bukolikatájban* szubverzív szavait a gyilkolás iszonyata és egyben varázsa hatja át. És ez akkor is igaz, ha az elbeszélt tragédiák emléke összetör életeket, ha valaki sír felette, vagy éppenséggel kiderül, hogy könnyeit inkább csak a hagymapucolás hívta elő (104, 7d). A kötet egyben tehát demonstrálja, hogy a költészet szükségszerűen veszélyes valami is, amely még ma is képes mellbevágó kihívást intézni olyan polgári olvasójához, aki talán ma moralizálva szörnyülködik a háborún, de saját énjének sötétjéről hallani sem akar, s humanizmusa kifejezéseként a legbiztosabban ölő fegyverek garmadával látja el a háborús feleket. Borbély költészetének kegyetlen szavai ölnek minden banális hétköznapi felfogást, minden sekélyes életismeretet is. Noha a lírai elbeszélések alanyai éppen erre a kispolgárira vágynak, még ők maguk sem érhetik el ezt sosem, visszatartják őket azok a sötét szavak, amelyek még ellen tudnak állni az illúzióknak, a légváraknak, amelyek kikényszerítik a szembenézést, ha máshol nem, az utolsó pillanatok tükrében. És ezeket a szavakat Borbély, talán éppen kíméletlen sorsa folytán, meg tudta találni (ha nem is mindig azonos színvonalon, a kötet színvonala egyenetlen), miközben kortárs költészetünk többségére érvényes, hogy a konzumtársadalom terméke, a lapos hétköznapiság, a kispolgári hedonizmus produktuma, amely nyelvileg sem tud ezért attól különbözni, legfeljebb erőltet egy látszólagos kilépést, olykor trágársággal vagy blaszfémiával, olykor cinizmussal.

Az éj sötétjében lejátszódott disznóölést a lírai én a sziget-tapasztalatok közé sorolja, amiképpen Odüsszeusz is szigetről szigetre bolyongva érkezett Kirkéhez. A disznóölés helyszíne is egy ilyen sziget: „csak az udvar fénylik, mint egy sziget". Ez a sziget is csak egy a számos között, melyeken ez az odüsszeia átvezet, „szigetek a szigetek után", hogy az utazás mindig a semmibe tartson: a lét könyörtelenségével, kíméletlenségével való kényszerű találkozáshoz, a halál, a semmi visszavonhatatlanságába.

Ezen az utazáson mindennek szabott ideje van, a születésnek és a halálnak és „a munkáknak is megvolt a megszabott ideje" (24). Az ótestamentumi Prédikátort idézve: „Ideje van a születésnek és ideje van a meghalásnak; ideje van az ültetésnek, ideje van az ültetvény kiszaggatásának. Ideje van az ölésnek, és ideje van a gyógyításnak; ideje van a rombolásnak, és ideje van az építésnek. Ideje van a sírásnak, és ideje van a nevetésnek; ideje van a jajgatásnak, és ideje van a táncolásnak. Ideje van a

kövek szétszórásának, és ideje van a kövek összegyűjtésének" (Préd 3,2-5). Borbély szövegeinek irodalmi referenciája emellett nyilvánvalóan Hésziodosz *Ergakaihémerai*-ja – magyarul *Munkák és napok*–, amely a paraszti élet kalendáriumát tankölteménybe foglalja. A *Bukolikatájban* azonban költői előzményeitől eltérően – melyek közé sokkal kevésbé tartozik a hellenisztikus költészet bukolikájának árkádiai pásztorsípja a maga szerelmes énekeivel, mint az említett *Prédikátor könyve*, Hésziodosz vagy Vergilius *Geo*rgiká*j*a – az eposzi emlékezet költészete, éspedig egy betemetett emlékezeté, mert „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette" a lírai éntől az „emlékezet terhét" (61). Az emlékezet immár teher nélküli, olymposzi magaslatról is tud nézni, megnevezni, és mégis esendő marad.

(Mítosz vice-versa) A kötetcím, mint fentebb említettem, félrevezető, sokkal inkább szubverzió, mint valós referencia, nem arról van szó, hogy ez a költészet akár ironikusan is idillivé vagy árkádiaivá tudná varázsolni a szabolcs-szatmári paraszti világot. Egy egészen másfajta egyetemességre törekvést jelezhet: egy „isteni" perspektíva jelenlétét, legyen az a moiráké (illetve párkáké), akik az élet fonalát szövik és elmetszik, vagy a szétszaggatott, üstben megfőzött és megevett Dionüszoszé, ami révén annak a megtörténte, aminek nem szabadott volna megtörténnie, legalábbis az emlékezet számára elfogadhatóvá válik. A szerző saját megfogalmazásában a mítoszhasználatot olyan „játéknak" tekinti, amely a lírai beszélő számára „lehetővé teszi, hogy távolságot tartson, de mégis a maguk esendőségében figyelhesse meg „azt, ami nem egyéni és talán nemcsak esendő" (113).

Azonban jóllehet ezen történetek sötétjében felvillan a mítosz olymposzi világossága is, ez korántsem jelent a hagyományos értelemben vett mitizálást, semmiképpen sem azonos azzal, amit az antik mítoszok modern transzformációjának szokás tartani. Újszerűségét az az olvasat sem ragadja meg, mely szerint a mítosz ezen költői világ peremén képződne, mintegy külsőségesen. A Borbély-féle költői elbeszélés az én olvasatomban *utópiák kereszteződésében* konstruálódik.

A szocialista termelés utópiáját voltaképpen csak a címmel –*A Deukalion Termelő Szövetkezet*– vegyíti a szerző: két irrealitás kontaminálódik itt: a magyar ugaron bevezetendő a rizstermelés hagymázas ötlete Deukalion és Pyrrha mítoszával, akik az özönvízben kihalt emberiséget hátradobált kövekből sarjasztják újra, nota bene „egy kemény emberiséget, aki ismeri a nyomort". (Ld. Krupp József utószavát a kötetben. Krupp egyben kísérletet tett arra, hogy a nevek által utalt antik mítoszokat elbeszélje. Ezzel akarva-akaratlanul azt a képzetet kelti, mintha Borbély ezeket újraírná. A magam részéről sokkal nagyobb visszafogottságot várnék egy életműkiadástól, melynek része ez a verseskötet, és azt javasoltam volna, hogy az ilyesféle kulturális referenciák felsorolása egy kommentárrészben szerepeljenek.)

Másik példánk lehet a szocialista közvagyon utópiájának sorsa, mely összeszövődik *Hermész, a tolvaj isten* turpisságával, de azután a szocialista szatíra helyére a nyomor kocsmai vigaszának világa lép. Kontaminálódás? Pervertálódás? Vagy éppen megfordítva, a sötét történetek olymposzi ellenpontja? Értelmezésem szerint az olvasó itt azzal a különleges költői invencióval találkozik, hogy a mítoszkonstruálás kétirányú, visszahat a tárgyszerűre, a faktikusra. Sőt maga a legmateriálisabb, leghétköznapibb, legfaktikusabb mitikus. Hiszen mi másként olvashatná egy mai nagyvárosi intellektuel, azaz olyasvalaki, aki ma költészetet olvas, ezt a „bukolikus" világot, mint mítoszt, mint valami nagyon ősit, nagyon távolit, valami képzeletszülte régmúltat?

Ezt a kétirányú, sőt minden elsőséget és másodlagosságot negáló mítoszképző dinamizmust munkálja, hogy az „istenek" általános alanya Borbély szövegeiben homonima, a „halhatatlanokat" éppúgy jelöli, mint a „halandókat". Ez a homonimikus nyelvhasználat több mint irónia, olykor nem is lehet eldönteni, kikre is vonatkozik a megnevezés. Így például a *Kirké, disznószíve* kezdő soraiban: „Az isteneket a szívek és vesék vizsgálójának / mondják, nem tudni miért." A bibliai citátum (Jelenések 2, 23: „én vagyok a vesék és a szívek vizsgálója") révén itt az „istenek" elnevezés valóban valami felsőbb hatalomra utalhatna, noha ebben a funkciójukban ezek az „istenek" megkérdőjeleződnek. Azonban a folytatás rácáfol még erre a felfüggesztett olvasói interpretációra is, és tovább többértelműsíti a jelölést: „Amikor / apám a disznó szívét kivágta...". A *Kirké, disznószíve* versben csak a címbéli istennév révén villan fel a rettenetes analógia a szívek között. Ugyanez megfigyelhető a kötet több darabjában, amelyeknek mitikus kontaminációját elsősorban vagy kizárólag a cím hordozza (*Próteusz a pszichiátrián*, *Ariadné, öregkorában* etc.).

Az „istenek" alany többértelmű, egyfelől a transzcendenciát vulgarizálja, másfelől a halandó világot pedig pátosz nélkül is nemesebbé teszi, méltóságot ad neki. E szüntelenül kétirányú és ambivalens szóhasználat mellett a hagyományozott istennevek is belevegyülnek a kelet-magyarországi falu nyelvi univerzumába, mintegy irodalmi mítoszként. E két egymástól oly távol lévő világ érintkezése a nevekhez való sorsszerű viszonyban is konstituálódik, a létezők olyan szabályrendszerében, amelyet e világ törvényei szerint nem lehet áthágni. Ahogyan a homéroszi nyelvben ezt a szükségszerűséget az istennevek is hordozzák, úgy itt a dolgok nevei is, még az állatnevek is, merthogy „az / istenek nem szerették, ha ezeket a szabályokat / megtöri bárki" (51, 3, 4a).

Míg e kontaminált mítoszvilág a nevekhez kapcsolódó életsorsok szükségszerűségének könyörületlenségében mutatkozik meg, a lírai elbeszélés maga, amikor történeteket is vegyít, könyörtelenül önkényesnek tűnik. Hiszen mi kapcsolhatná össze a Medúza Perseus által történő megölésének történetét egy falusi rablógyilkossággal? Úgy gondolom, ebben a versvilágban ez a kérdés maga is értelmetlen. Nem történetek íratnak itt újra, nem az örök ismétlődés a mitikus hivatkozás alapja. Öntörvényűen emelkedik ki az ősz graiák sorából az anya alakja is, úgy, hogy eközben névtelenül mégis egy kollektívum része marad, az ősz hajúakhoz, a születésüktől fogva már ősöregekhez tartozik, amilyenek a mitológiában a rusnya és szürke graiák, hétköznapi vágyai, reménységei és lehetőségei is ebben az általánosban mozognak. Egy másik vers a vénségében fogyó anya alakját Ekhó nimfával rokonítja, aki testetlenné vált, és visszhangként élt: „nincs teste valahogy, csak a hangja, / ahogy ismétel néhány szót" (65).

(nevek és magyarázatok) Ismeretes, hogy Borbély a szabolcs-szatmári tájnyelv szavait is költői nyelvének részévé teszi. A költői nyelv ilyen jellegű frissítése a tájnyelvi megnevezésekkel bevett gyakorlat, mint amiképpen e hétköznapi történetek elbeszélésében a vulgáris és a klasszikus nyelvi elemek, formulák keverése is. A lírai elbeszélő azonban ezúttal nem elégszik meg ezekkel az ismert költői technikákkal, magához hasonítja, újratervezi azokat. Az olvasó számára feltehetőleg ismeretlen dialektális nevekhez (a homéroszi eposzi hagyományhoz visszanyúlva) szakszerű magyarázatot is fűz: Amikor például részletesen bemutatja, hogyan készítette Adélka a makarónit a „vakarék"-ból, hozzá kell tennie, hogy a makaróninak „karamankó" a neve: „Négy-

öt szakajtót / készít elő. Általában négyet, egy tepsibe pedig a / a vakarékot karamankónak, mert így hívják a makarónit" (57). Ugyancsak Adélka munkálkodásának elbeszéléséhez kapcsolódik a „tojásszén" magyarázata:

.... Szénnel tüzelt,
brikettel, amivel a kisvonaton. Inkább tojásszénnek
hívták, a formája után, mert a szénport lapították
két kanálformával össze keménnyé. Innen lett a neve.
(56)

Ezek a névmagyarázatok mintha játékot is űznének a fentebb említett hésziodoszi, vergiliusi tanköltemények hagyományával, ironikusan imitálják a tanköltemény műfaját, növelik a távolságtartást azáltal, hogy az elbeszélő története elemeinek egyúttal az értelmezőjévé is válik. Ugyanakkor nem lehet eltagadni valami avulatlan szépséget, értékeset a kézi munka e hosszas elbeszéléseitől, mely ugyanakkor a nagyvárosi bürokrata vagy a laptoppal dolgozó intellektuel számára olyan távoli utópiát sugall, amelyet a mai fogyasztói társadalom embere már nosztalgiájában sem ismer, sőt viszolyog tőle. Ezért is van az, hogy Borbély kritikusai is többnyire a mélyszegénység és az elmaradottság múltra visszatekintő, traumatizáló emlékeit olvassák ki belőlük.

A nevek magyarázatainak funkcióját vizsgálva visszatérek a disznószív kitépésének elbeszéléséhez:

és én láttam a szívburokból kivágottat, amely
nem vert már, csak megrándult, és nem volt ott
egy makk se, csak izom, meg a
sűrű, takonyszerű hája fehéren. Meg a két lilás,
már kiürült zacskó, kutyafülnek mondta
apám, ezt itt le kell vágni, úgy szoktuk,
és a kutyának adjuk oda, mondta, az
isteneknek áldozott a szokással.
(101 sk.)

A disznószív kivérzett szívkamrájának helyes neve „kutyafül", s nevéhez híven a kutyának szolgál eledelül. A sötét szavak e könyörtelen, végzettel terhes univerzumában minden ezen túlmutató, a szabadság, a remény, az irgalom, csak egy Manci tehén számára villanhat fel egy pillanatra, amikor is az állat betévedve a templomkertbe értelenül rácsodálkozik az éppen restaurált Golgota-szobrokra. Állati vágyakozás a megváltásra?

Sajátos paradoxon, hogy miközben az eposzi világ hősei egy kispolgári élet álmait szövögetik, például hogy vennének egy tükrös szekrényt, vagy éppenséggel a disznóvágásról, mely az egész családnak téli eledelt biztosít, addig a lírai én éppen ezt a konzumkapitalizmus világától még távol lévő, az ember elemi, nyers, sőt a benne lakozó gonosszal terhes természete által uralt, s kegyelmet nem ismerő világát nevezi meg sötét szavaival, mint egyetlen, számára adott lehetőséget a plasztikszavak világából történő kilépésre, kilépésként a mai költészet uralkodó tenorjából, sőt az írástudók elegáns, de középszerű klubjából. Ő marad eposzi távolságtartásával, tekintete könyörtelenségével idegen és vándor.

SZÁZ PÁL

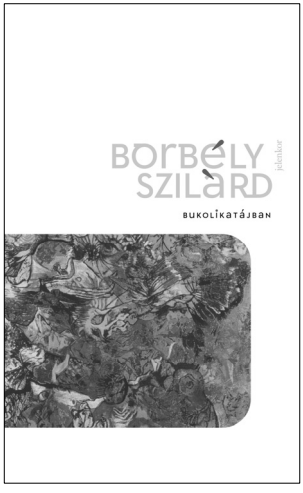
„Mnémoszüné, a sötét fényű"

BORBÉLY SZILÁRD: BUKOLIKATÁJBAN

A homéroszi világban az istenek és emberek világa közti elválás már végbement, a határok már felvettettek, de még képlékenyek, áthághatók: az istenek a földön járnak. E heroikus-mitikus tájat isteni hírnökök, félvérek és félszerzetek népesítik be, az istenek pedig emberbőrbe bújva nem restellnek a földilakók kicsinyes ügyleteibe avatkozni. Mentész köznapi, emberi gesztusai mögött Télemakhosz az istennőt, Athénét ismeri fel.

Borbély Szilárd *Bukolikatájban* című kötetének verseiben a költő eljárásaira jellemző módon a klasszikus minta visszájára fordul: a földilakókat nevezi isteneknek a szöveg, emberi szereplőit bújtatja istenbőrbe. Igaz ugyan, a homéroszi világ pusztán csak távoli emlékként íródik a versnyelvbe – a néhol homéroszi jelzőket imitáló kifejezések, és a prózává trancsírozott időmérték-lüktetés hexametrikus ekhója által – pl.: „hamarabb, hogy a hajnal rózsája / az ég alján szirmát kinyitotta." (17) Mégis, e klasszikus minta hátterén érzékelhető jól az a koncepció, amelyet a kötet függelékében közölt szinopszisban körvonalazott a szerző: a mítoszt keretül használva a mitikus világ nyelvén elbeszélhetővé tenni a személyes történeteit. Az eljárás a legtöbb Borbély-mű esetében megmutatkozik: egy létező nyelvi-poétikai hagyomány eszközeivel beszélni el a személyeset, a gyakran közhelyessé kopott szavakkal beszélni el az intimet, régi szókkal mondani el új foglalatban valamit az örök létről. A fel-, ki- és elhasznált tradíciók a lírai és műfaji hagyományok mellett – melyekkel az irodalmiság miatt eleve számolnunk kell – a premodern (hiedelem)világban gyökereznek. A *Bukolikatájban* esetében az életmű utolsó tíz évében gyakran megidézett keresztény, illetve zsidó hagyományágakat mellőzve az antikvitás felé fordul – persze nem először.

Jelenkor Kiadó
Budapest, 2022
147 oldal, 2999 forint



E metonimikus logikát művelő, gyakran hibrid, eklektikus, bricolage struktúrákat eredményező eljárás keretei közt már az életmű korábbi darabjaiban is felbukkannak az antik bukolikus hagyomány elemei. Legbeszédesebb módon a *Halotti Pompá*ban: a *Karácsonyi Szekvenciák (2)* a népi betlehemesek által is használt antik pásztori neveket veszi kölcsön. Jézuska és Marika mellett a szomszédos ciklusból átszökött Ámort és Pszichét is szerepelteti, korunk találmányaival remixelve a neonaivista versvilágot: „Melitesz Mílon barátja / interneten szörfözött, / s azt olvasta: »Árkádia / Júdeába költözött.«" Árkádiát később a *Haszid Szekvenciák*ban a *Krisztológiai Episztola (II)* említi újra. Az ókeresztény világról töprengő esszévers a művészettörténészek számára is jól ismert kultúrtörténeti problémából indul ki: az első Krisztus-ábrázolások azonosításának bizonytalanságából. Az árkádikus istenvilágba beillő Jó Pásztor ábrázolása ugyanis gyakran Orpheusszal, vagy Hermész Kriophorosszal (utóbbira utal a vers) teszik felcserélhetővé a Iudea provinciából származó Messiás-alakot. A kereszt és a szenvedésmisztika csak a hellén világ bukásával került előtérbe: „Az Árkádia tájairól / érkező görög isten barbárok kezébe került: / Megalázták. Kivégezték. A szívét is kitépték." – zárul a vers.

A két radikálisan különböző példa a tekintetben hozható közös nevezőre, hogy Árkádia sem itt, sem ott nem azonos önmagával – tehát avval a konnotáció-halommal és költői regiszterrel, amelyet az antik gyökerű hagyomány felölel, és amelyet Borbély irodalomtörténészként alaposan ismert. A *Bukolikatájban* tükrében bátran kijelenthető, hogy Árkádia nem toposzok csokra, (pásztor)költői beszédmód, hanem egy metonimikus tér, olyan mimikri, amely elodázza a jelentést.

Innét vizsgálva tehát egyáltalán nem meglepő a tény: sehol bukolikus pásztorok, nincs pásztori versengés, sem szerelmi epekedés, nyájaskodás, bánkódás. De még csak az „istenapparátus" sem az árkádikus világ sajátja – eltekintve Echótól (65) és részben a gyermek Dionüszosztól (43). Hiányzik az elbujdosás, s hozzá a vadon erdők, az idill sem valósul meg, míg a déli verőfényben pihen a nyáj. Azok a poétikai viszonyok, amelyek a bukolikus hagyományhoz kötik a verseket, nem a klasszikus imitáción alapulnak, de igencsak áttételesek – Krupp József érzékeny alapossággal tárja fel ezeket utószavában. Krupp végül is megjegyzi, hogy „[a] paraszti környezetben a bukolikusnál jóval nagyobb szerep jut a vidéki-falusi életforma és az ottani tér esztétizáló ábrázolásának…" (125), s valóban, a felvetését tovább bontogatva sokkal jellemzőbbnek kell találnunk a versvilágra a Rota Virgiliana, a vergiliusi életpályamodell következő fokozatát megtestesítő georgikus regisztert. Hiszen dolgozik itt léptennyomon minden és mindenki, nincs ráérő idő, amely a pásztorköltészet feltétele lenne, ahogy Krupp megjegyzi. Az istenek dolgoznak már hajnali öttől – munkáik katalógusaként olvasható a *Bécsikék, legyek* című vers –, a párkák szőnek-fonnak, „megvolt a rendje és ideje ennek." (25) A munkák halmozásán túl válik az anya a spórolás művészévé (39), de dolgoznak a pulyák is (44–45), Adélka férfimunkát végez, így „férfinak is tartják felerészben" (59) de még a gátőr és a motor (13), s a Deukalion téesz (15), restaurátorok (53), a disznóölők (102) és a méhek, „a dolgozók hada" is (107).

Ha a *Munkák és napok* előképén épülő georgikus hagyomány (a méhek világát megéneklő *Pegazus, szárnyak* is a vergiliusi mű legszebb részét asszociálja) a tanköltészetet alapozza meg, itt is ezen archaikus értelemben olvashatunk tanácsokat az élethez: vagyis az imént sorolt munkákhoz arra nézve, hogyan s mint kell azokat elvégezni rendjük és idejük szerint, a ház kimeszelésének mikéntjével (19–20) kezdve, egészen a liba szárnycsonkjából való tollseprűkészítés módjával bezárólag (107).

A metonimikus logikának megfelelően a kötet bukolikája is valami más, mint (a Borbély-művekre jellemző módon már) a címben-alcímben játékba hívott hagyományban volt. A táj téeszesítetten posztparaszti, bukolikussága bevallott mimikri, idézőjeles alakoskodás. Az antik utalásokat nem intertextuálisan hajkurászott jelentésgimnasztikára használja. Az élethelyzetetek mozzanatait mitizálja, a triviális mögött az archaikus ősképre mutatva rá. E tekintetben a mű Polgár Anikó *Régésznő körömcipőben* (2009) című verseskötetéhez hasonlítható, ahol a mítosz alakjai a kortárs világban igyekeznek boldogulni a női sors helyzeteivel. Borbély a szereplőit istennévvel illeti a metonímia elve alapján, s ezt követve a cím *-tájban* tagjára terelődik a hangsúly: Árkádia a Rámpára költözött, az istenek fennkölt gesztusai alászálltak a hétköznapi világ munkáiba és napjaiba. E mulandó és esendő mozzanatokat kizárólag a mitizálás által lehet megőrizni.

A bukolikus regiszter ugyan csak nyomokban jelenik meg, az árkádikus kód legmarkánsabb jegye a Szuromi Lajoshoz szóló gyászvers második, kötetzáró változatában elhangzó jelmondat: „Et. In. Arcadia. Ego." (94) Ezt Borbély Csokonaihoz és az Árkádia-perhez kapcsolódó elemzései (ld. kéziratos Csokonai-monográfiáját, ill. az *Árkádiában* (2006) c. tanulmánykötetét), valamint az *Istenasszony, Debrecen* című drámája mentén érdemes kontextualizálni. A mestertől való búcsúzás helyzetét az irodalmi előképek nyomán kijelölt, a szövegben idézett, a sírkőbe vésett ikonikus mondat egyszerre válik az emlékezés és az emlékeztetés jelévé (én is éltem a költészet honában). Az emlékezetre utal a három rész címeit összeolvasva kapott mondat is: *Amikor valaminek vége*. A kötet ennek a véget ért valaminek a megőrizhetőségére tett kísérletként értelmezendő – több szempontból is.

A *Bukolikatájban* bár poszthumusz műként jelent meg, a versek már jóval a szerző halála előtt készen álltak, a kézirat így befejezettnek tekinthető. A Borbély-életmű kiadástörténetébe azonban e poszthumusz helyzet összejátszik a mű autobiografikus elemeivel, s noha nyilvánvalóan nem akként készült, mégis egyfajta testamentumként olvasódik a kötet, mely erőteljesen kötődik az életmű több darabjához. E belső viszonyokat Krupp József utószava is feltárja mintegy alapot szolgáltatva a további elemzések számára. Előszámlálásuktól eltekintve pusztán egyetlen összefüggésre térek ki, mégpedig az életműnek a marginalitás árnyékában maradt darabjára, egy kiállításmegnyitójára, mellyel a MOME Transferlab *A megmaradás törvénye* című tárlatát nyitotta meg 2013. március 26-án este 8-kor. Nem túlzás azt mondani, hogy a látszólag mellékes írás a Borbély-univerzum egyik legfontosabb apaszövege, amelyben a rablógyilkosság következményeit, apja utolsó éveit és leépülését írta meg a szerző, akárcsak a *Próteusz a pszichiátrián* című versében, amely először a 2010-ben jelent meg. Mindkettőben a poszttraumatikus emlékezet és felejtés problematizálódik, különbözőképpen artikulálva. A kiállításmegnyitóban egy bevérzést eltávolító homloklebenyműtétről esik szó, amely a rövid távú memóriában sérülést okozva kitörli az apa emlékeiből a végzetes éjszakát. A versben az Alzheimer-kór mellett a traumát említve az emlékezet kétséges és kiszámíthatatlan (a lírai ént az egyik nap nem ismeri fel apja, a másikon igen) s azokat a bizonyos eseményeket övező hallgatás sem biztos, hogy a felejtés egyértelmű jele. A kiállításmegnyitó azzal a szobafenyővel von párhuzamot, amelyet a költő anyjának névnapjára ajándékozott, és amely a rablógyilkosság tanújaként később elkísérte a károsodott emlékezetű apát. Aki mintha e tanútól nyerne emlékeket az eseményekről, s aki később a kiaszó szobafenyővel párhuzamosan gyöngül egyre.

Az emlékezetet – immár a személyeset – problematizálja az *Ekhó a verandán* is. Míg a *Próteusz a pszichiátrián*-ban a lírai én emlékezik, sőt, nem tud feledni, addig itt éppen a felejtés sújtja. A vers kezdősora ugyanazt az istennőt szólítja meg, akit a felejtést regionális-kulturális szinten diagnosztizáló *Az Olaszliszkai* című darab is: „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét. Nem / emlékszem az emlékeimre." (61) Az emlék(ezet)vesztésre Borbély interjúkban is utal. A Mnémoszüné-téma, pontosabban a Léthével alkotott kettősségének problémája, a két alvilági folyó orphikus szimbolikájának mintázata végigvonul a kései Borbély-életművön. Hésziodosz *Theogónia*ja szerint Mnémoszüné a Múzsák anyja, e tekintetben pedig a poézis felfogható az emlékek *inventió*ja-, azaz feltalálásaként is. A hagyományhoz való viszony tekintetében ez dominál az *imitatio* rovására. Aki a *Bukolikatájban* életrajzi olvasatát kísérli meg, vagy más Borbély-művekkel való hasonlóságokat keresi, ne lepődjön meg az ezekkel járó különbözőségeken sem (lásd a szobafenyő példáját), s tegye mindezt a fikciós tevékenység (költés) emlékképző funkciója tudatában. Mnémoszüné és Léthé talán asszociálható a kötetben lépten-nyomon felbukkanó víz- és folyamjelekkel is.

P. S.: A British Museumban őrzött, a dél-itáliai ókori Petelia városában talált nyaklánc orphikus felirata (mely afféle *Totenpass* volt) figyelmezteti a lelket: ne igyon Hádész kapujában a bal kéz felőli folyóból, amely a ciprus alatt folyik. De a másikból, amely az emlékezet (Mnémoszüné) tavából ered és a nyárfák alatt folyik. Hogy ezáltal életükre emlékezvén ne szülessenek újra többé, ezt tanácsolja a beavatottaknak Orpheusz, Kalliopé fia, Mnémoszüné unokája.

[*Utólagos megjegyzés*. A recenzió megírása óta eltelt hónapok fejleményei a fentiek korrigálására kényszerítenek. Bebizonyosodott ugyanis azóta, hogy nem teljesen igaz az állítás, mely szerint a versek „jóval a szerző halála előtt készen álltak, a kézirat így befejezettnek tekinthető." A költő hagyatékban maradt kéziratainak átvizsgálása során került elő a mappa, amelybe minden jel szerint Borbély Szilárd azokat a szövegfájlokat mentette, amelyeken élete utolsó időszakában dolgozott. Ezek között olyan befejezetlen verseket is találunk, amelyeket nyilvánvalóan ebbe a kompozícióba szánt a szerző. Ez nemcsak a formai elemekből világos, de a téma transzponálásából is – sőt, mintha éppen ezek a szövegek alkották (alkothatták) volna a korpusz középpontját. A töredékben maradt utolsó kéziratok majdani publikációja a korpusz bővülése miatt a fenti recenzió néhány gondolatát is további megfontolások felé viheti. Már csak azért is, mivel a Borbély-szövegvilág jellegzetes magánmitológiája, a származás, az identitás, a szülők, a gyilkosság témájának legsűrűbb megfogalmazásával találkozunk. A recenzió „legfontosabb apaszöveg" megjelölésének érvénye ennek tükrében szintén megdőlni látszik. – *Sz. P.*]

VÁRI GYÖRGY

Egy komoly könyv hosszú árnyékáról

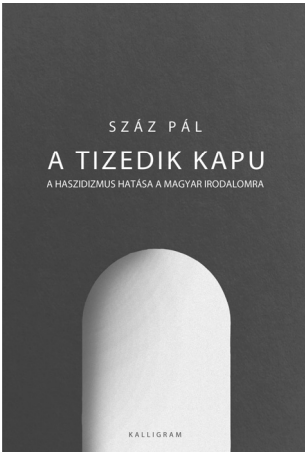
SZÁZ PÁL: A TIZEDIK KAPU

A tizedik kapu nagyon fontos és megindító könyv – szemléletének, módszertani meggyőződéseinek minden kérdésességével együtt, és azzal együtt is, hogy néhol kimondottan nehezen olvasható. Rengeteg alázatos munka, önzetlen és szenvedélyes vonzalom tanúsága, olyan odaadás mutatkozik meg szerzője állhatatos figyelmében, amely önmagában is kivételes irodalomtörténeti munkává teszi.

Száz Pál átfogó monográfiája – amely azt a célt tűzi ki maga elé, hogy áttekinti a haszidizmus befolyását a magyar irodalom történetében, feltérképezi inspirációjának nyomait legalább vázlatos teljességre törekedve, kijelölve a későbbi részletkutatások irányait – rendkívüli erőfeszítés, páratlanul alázatos tanulás magisztrális emlékműve, egy egész civilizáció megtanulásáé, a zsidó hagyomány évezredes belső életének, alakulástörténetének átlátását kíséreli meg, hogy egy sajátos, misztikus ihletésű népmozgalom emlékét akkor mutassa fel a magyar irodalmi emlékezetben, amikor eredeti hordozóinak emléke végképp a feledés ködébe vész. A magyarországi, a Kárpát-medencei és a közép-európai haszidizmus felszámolása, kiirtása után annyi idővel, hogy életük utolsó tanúi is már a legvégső aggastyánkor felé járnak. Amikor még van valahol, egy-egy magyar településen, aki tudja, hol és melyik házban éltek zsidók, de alakjuk mégis szinte már teljesen, réges-régen átköltözött különböző és egymásról nem tudó emlékezeti terekbe, a fel-feltűnő, a csodarabbik sírját látogató amerikai haszidok közösségeitől a magyar irodalmi kultúra fel-felvillanó emlékképeiig.

Ahhoz, hogy ez utóbbit kutathassa, meg kellett ismernie Száz Pálnak valamelyest a haszidizmus hagyományba ágyazott és a hagyományt kihívó, alakító belső történetét is. Minden túlzás nélkül heroikus és tiszteletre méltó erőfeszítés ez, és aligha véletlen, hogy

Pesti Kalligram
Budapest, 2022
358 oldal, 2700 forint



egy a kultúraköziség hétköznapi tapasztalatai között felnövő, felvidéki magyar irodalmár vállalkozott minderre.

Ami kifogás érheti *A tizedik kapu* című nagymonográfiát, mind semmi a fentiekhez képest.

A könyv irodalomtörténeti elbeszélése először két súlyos, a történet egységét fenyegető szakadásról szól. Az első az a közegváltás, amelyen egy alapvetően vallásos értelmezői közösség önértelmező és a megelőző vallási hagyományhoz kapcsolódó elbeszélései keresztülmennek. A haszid történetek kiszakadnak saját elsődleges értelmezői közegükből és egy másik, alapvetően szépirodalmi olvasási kódok szerint olvasó értelmezői közösség hagyományrendjébe, konvenciói közé kerülnek, megjelennek például a magyar szépirodalomban, először a magyar nyilvánosságban jelentkező zsidók révén, akik – ők maguk vagy felmenőik – otthonosak kellett legyenek valamilyen mértékben a modern magyar kultúra formálódó közegében.

A másik törés természetesen a holokauszt, amelyben a haszidok maguk, a történetek forrásai, örökre eltűnnek Kelet-Európából, Északkelet-Magyarországról. Történeteik újraértelmezésének hagyománya, ez a jórészt a rendszerváltás után beváltott esély, későn lehívott opció marad csak velünk, és ez az utóbbi szakadás lesz az, amit a haszid történetek nyelvének irodalmi megszólaltatása fel akar mutatni. Mert úgy tűnik majd egy pillanatra, hogy a messiási hit megalapozhatatlan nyelve érvényesebb, mondhatóbb lesz a fejlődésbe, a racionális megismerésbe belelátni vélt bizonyosság nyelvénél.

Az irodalomtörténeti munka történetmondás, elbeszélések megalkotása is, folytonosságok beleértelmezése a kiválasztott, előszelektált anyagba, és itt nagyon nehéz folytonosságot látni és láttatni a magyar irodalomra „irányuló" haszid „hatások" holokauszt előtti és utáni fázisai között. A könyv két legfontosabb része között nehéz megteremteni a folytonosságot, és ez segíthet belátni, miért problémás a „hatások" katalogizáló számbavételének kísérlete. Az, ha felfedezhetőek, lokalizálhatóak és listázhatóak egyes irodalmi kompozíciókban haszid narratívumok nyomai, még szinte semmit sem mond arról, milyen viszonyok közé kerültek a kompozíción belül, milyen történeti perspektívából olvassa a szöveg ezeket a történetnyomokat, milyen hagyományszemlélet rajzolódik ki belőle, és főleg nem rendezi történeti sorba, nem teszi egy történet elemeivé önmagában a haszid „hatásokat" tartalmazó szövegek összességét, csoportját.

Ezért lehetetlen megmondani időtlen formai jegyek alapján, mi számít még haszid irodalomnak, melyek a haszid irodalmiság történelemfeletti „műfaji" kritériumai, és hány kritériumnak kell egy-egy szövegnek megfelelnie, hogy haszid hatásokat viselő műalkotásnak tekinthessük. „Ahhoz, hogy irodalmi haszid történetként határozzunk meg egy elbeszélést, a háromból legalább két aspektusnak érvényesülnie kell", olvassuk a szövegben. Pedig ez nem mennyiségi kérdés, hanem értelmezés kérdése, ha a haszid hagyomány kérdésfeltevései, illetve az azoktól inspirált kérdések felnyitják a szöveget valamilyen értelmezés számára, valamit megmutatnak, segítenek megérteni belőle, akkor lehetséges haszid irodalmi hagyományvonalakba illeszteni, akkor lehetséges ilyen hagyományvonalakat létrehoznia az értelmezésnek. A monográfia, amikor igazán jól működik, éppen ezt is csinálja, történelemfeletti kritériumrendszert kijelölni azonban, amelyik rögzíti a magyar irodalom haszid kánonának jól körülhatárolható szövegcsoportját, sem nem lehetséges, sem nem érdekes cél kitűzése volna.

A könyv fontos megkülönböztetései alapulnak azon, hogy milyen mértékű és természetű formai változások indokolják az eredetikhez képest a felhasznált haszid történetek imitációnak, adaptációnak vagy teljesen önálló fikcióképző eljárások „termékének" minősítését, annak ellenére, hogy a szerző az 52. oldalon maga is bevallja, hogy a kategóriák nem különíthetőek el egymástól problémátlanul.

Mi következik egy történet értelmezésére nézve abból, hogy haszidizmust „azonosítunk" benne, haszidizmust „tartalmaz" (egy helyen azt olvassuk, hogy a haszid történetkénti azonosíthatóság feltétele lehet, hogy a szöveg „bölcs mondást tartalmaz", pedig a műalkotás nem zsák, amelybe bele van öntve a mindenféle haszid és másféle tartalom, hanem kompozíció legalábbis). Nem az a kérdés, mit világít meg a szövegben, hogyan járul hozzá saját igazságához a haszidizmus szövegbeli értelmezése?

A katalogizáló szemlélet erőteljes jelenlétére utalnak az olyan mondatok, mint az, hogy„[A]gilgul használatára találunk példát", olvassuk a 198. oldalon – a gilgul a lelkek vándorlását tanító sajátos kabbalista elgondolás megnevezése, – és ez haszid jegy lenne Röhrig Géza fontos könyvében, továbbá megtudjuk azt, hogy az Azarel rémes, félelmetes, fundamentalista nagypapája nem biztos, hogy haszid, de azt, hogy mi következne a nagypapa esetleges haszidságából, abból, ha haszid „hatás" mutatkozna a szövegben, nem lehet megtudni.

Mit tudunk meg abból, hogy metatextus a talmudi szövegbetétek kommentárja Patai József memoárjában, mi következik ebből a klasszifikációból a kompozícióra nézve? Mit világít meg a kommentár természetéből, a szövegrétegek kapcsolatából, ha találunk rá, az egyik szövegréteg megnevezésére egy irodalomtudományi műszót? Kérdés persze az is, hogy valóban irányítja-e a szépirodalmi munka olvasását fölérendelt kvázi-instrukcióként az egyik szövegréteg, és ha igen, jót tesz-e ez a szövegnek. A klasszifikáció, a besorolás igénye itt-ott eluralja a szöveget az értelmezés kárára, ez alighanem a nagy munkát igénylő, átfogó ambíciójú monográfiákat kísértő legnagyobb veszélyek egyike, a kérdéskör minden aspektusát egyszer és mindenkorra helyretenni igyekvő, „lezáró" szándékú félreértése annak, amit megérteni és elbeszélni próbálunk.

Már az is kérdéses persze, hogy mit ér magának Gérard Genette-nek a Száz Pál által hivatkozott-tanulmánya, amelyik klasszifikálni próbálja az intertextusok típusait, mintha az intertextualitás nem minden szöveg létmódja lenne, hanem jól elkülöníthető és tipizálható „esetek" sokasága, amelyeket „tartalmaz" a szöveg. De ezek nagyon is jól ismert, sokszor átrágott kérdések.

Patai könyvében, számol be Száz Pál róla a 140. oldalon, példa található „az emlékezet működésének legtöbb esetére". Ez a megfogalmazás, a hozzá kapcsolódó szemlélet is mintha azt sugallaná, hogy a műalkotás elméleti megkülönböztetések illusztrációja, példatár, katalógus ismét. De mi az, ami a könyv saját belátása, a benne megtörténő igazság az emlékezet természetét illetően, mi tárul fel róla? És van-e, lehetséges-e olyan emlékezés a személyes élettörténetre és a közösségre, amely felnevelt minket, amelyben nem találjuk meg az emlékezés kollektív, személyes, egymást keresztül-kasul átjáró módjainak számos „esetét"? Persze ez így nem egészen igazságos, Száz Pál szép értelmezése valóban valamit megsejtet abból, hogyan alkotja újra azt a miliőt Patai könyve, a vallásos zsidóság életformáját, amelyben a kollektív, a kulturá-

lis emlékezet átjárja a világ érzékelésének minden aspektusát, de ehhez a felismeréshez viszonyítva túl nagy a fogalmi apparátus, és a belátás ehhez az arzenálhoz viszonyítva meglehetősen kézenfekvőnek tűnik.

Bizonyos – nem csak haszid – narratív és tematikus „elemek" megléte, függetlenül kapcsolataiktól, a monográfia előfeltevései értelmében, valamiféle irodalomtörténeti elbeszélés részévé teszi őket, bár hogy pontosan milyen közösséget teremt mindez a művek között, nem válik világossá.

A „zsidó identitás" és gyereknarrátor beszéltetése rendeli egymáshoz a *Sorstalanság*ot, az *Azarel*t, a *Nincsteleneke*t és *A középső kapu*t – ezek teljesen esetleges kapcsolatok, önmagukban semmit nem jelentenek, újból, önmagában, funkciójától függetlenül a gyereknarrátor felléptetése semmit nem jelent, pláne a „zsidó identitás", zsidó „tematika". Önmagában ennek a tulajdonképpen odavetett, zárójeles megjegyzésnek nem lenne túl nagy jelentősége, de arra jó, hogy szemléletessé tegye a munka leginkább átgondolatlan módszertani vonzalmait. (A 61–62. oldalon beszél a funkcionalitásról a szöveg módszertani önreflexiója, csak a szöveg szemlélete nem integrálja mindig ezt a belátást).

Az északkeleti Kárpátok vidékének lokális, transzkulturális kánonáról gondolkodó, sok tekintetben figyelemre méltó fejezete a könyvnek arra jut, hogy a helyi zsidó irodalmi kánon „fikcióképző narratívái" teremtenek viszonyokat, párhuzamosságokat a régió által ihletett szövegek egy csoportjába tartozó írások között, de a szekularizáció, a mélyszegénység, az alávetett nők helyzete és a közösségen belüli konfliktusok, nos, ezek inkább tűnnek tematikus egyezéseknek. Ráadásul korántsem kizárólag a régióra jellemző tematikus egyezéseknek. A kombinációik egyediek az érvelés szerint, de ezt az elemzések nem mutatják fel.

Talán azért sem mer mindig kreatívvá válni, értelmezni a szöveg, történeti elbeszélést alkotni, azért merev módszertanilag, mert önmagát alárendeltként gondolja el azokkal a szépirodalmi szövegekkel szemben, amelyekről szólni szeretne: „A monográfia *A tizedik kapu* címet kapta, amely mindig csak mintegy ráadás a tökéletes kilencesre, hasonlóan a Platónnak tulajdonított epigrammához, mely szerint Szapphó volt a tizedik múzsa. Tehát ahogy a halhatatlan patrónusokat a halandó, az isteni ihletforrást a szerző… váltja fel, úgy követi a tizedik kapu a kilencet, amennyiben az nem a haszidizmusra, hanem annak irodalmára tárul. Kiegészítésként, az írás írásaként, a történetmondásról elmondott történetként" (13).

Csakhogy az értelmezés nélküli szöveg érintetlen tökéletességének és az értelmezés másodlagos voltának naiv hite, amelyre a hiperreflektált szerző, ha nem volna ennyire megilletődött egy jelentékeny hagyománnyal szembesülve, alighanem rá is látna, a zsidó hagyománytól tökéletesen idegen, a zsidó hagyomány, ahogy Száz Pál is felmutatja milliószorta, végtelen, szövegalapú értelmezéstörténet, a kommentárnak a nélkülözhetetlenségére épül. A monográfus tárgya iránti alázata példamutató is, és ugyanakkor néha kissé talán el is bátortalanítja.

Másfelől az értelmezéstől szorongó eljárások, mint láttuk már, a szövegeket elméleti belátások illusztrációjaként veszik szemügyre, nem utolsósorban olyankor, amikor a kultúraköziség kérdései kerülnek előtérbe. És van, amikor tökéletesen inadekvátnak tűnő teorémák segítségét veszi igénybe a szerző, amelyek még a többi értelmező előfeltevéshez sem illeszkednek jól.

Borbély Szilárd drámái „a zsidó és haszid motívumok keresztény és egyéb elemekkel való hibridizálódása során … nemcsak egy vallásközi dialógus replikáivá válnak, hanem mint hibrid struktúra felülírják a kontextusukat szolgáltató hagyományokat is, azok normatív rendszere számára heretikus és reverzív jelentéseket produkálnak" (70).

A dialógus két fél részleges igazságából indulhat ki, hogy esetleg harmadik belátás szülessen belőle, ha azonban mindkét fél hagyományrendje érvénytelenné válik, a kulturális represszió legyőző szubverzió munkája révén, akkor nincs dialógus, nem dialógus van. Ráadásul ezek a hagyományok tele vannak belső vitákkal, rendkívül tagoltak önmagukban is, és a haszidizmus „nyelvét", az ebben a nyelvben közvetített világlátást, illetve a barokk nyelvén megszólaló keresztény áhítat világlátását a modernitás, a felvilágosodás és a naiv humanizmus antropológiája alternatíváit felvonultató beszédmódként szólaltatja meg a Halotti Pompa elsősorban és a monográfia szerzője által elemezett Borbély-drámák is, Száz Pál maga is ezen az álláspontón van. A haladás bizonyosságával, a racionalitás uralmának bizonyosságigényével szemben a végletes kiszolgáltatottság, a meghaladhatatlan szenvedés testi tapasztalatát és az ebből a tapasztalatból született hitet, amely lényege szerint nem tart igényt bizonyosságra, az együttérzés és a kompassió messiási nyelvét „beszéli" ezeknek a szövegeknek a „haszidizmusa". És ebben a nyelvi erőfeszítésben inkább egymást erősíti a kétféle hagyomány megalkotott nyelveinek közös munkája. Valóban, a haszid hagyomány mintha ráébresztené Borbély szövegeiben a kereszténységet a Jézus-eseményre, önnön lényegére, ami talán „eretnek" belátás lehet, ha az intézményesült kereszténység bizonyos pontjairól vesszük szemügyre (ahogy, bár ez kívül esik már Borbély műveinek szemhatárán, az intézményesült haszidizmus is másmilyen, mint a kezdeti mesterek tanításai voltak), de mindennek inkább kultúrkritikai aspektusait érdemes hangsúlyozni, az világos, hogy a műalkotások igazsága más, mint a hitigazságok rendszere, nem tartozik megfelelni nekik.

A Borbély kései műveiben megmutatkozó keresztény és haszid hagyomány nem valamiféle posztgyarmati szituáció színrevitele, ahogy az ennek alesetéként értelmezhető diaszpóraléthez sincs sok köze, ahogy Száz Pál véli, mindkét hagyománynak a szenvedésre fókuszáló, minden teodíceával szemben bizalmatlan vallási tapasztalata mutatkozik meg, lép az el nem rejtettségbe ezekben a szövegekben. A Homi K. Bhaha írása által inspirált hibridizációs feltevés itt, ezekre a művekre vonatkoztatva tévedés, ha van diaszpóra-tapasztalat a drámákban, az közös diaszpóra-tapasztalata a rómaiak által ellenőrzött Betlehemben született kis Jézusnak, illetve a „Betlehowoban" született, galíciai kis Jézusnak, illetve a népének.

Feltűnő, és már ez is kelt némi gyanút a szóban forgó elmélet használatát illetően, hogy idézi Száz egy annyira eltérő jellegű szöveg értelmezésénél is, mint a Szabolcsi Lajos haszid történeteinek gyűjteménye. Minden szöveget, amelyben a kultúraközi-ség valamiféle megjelenése tetten érthető, rögtön a kulturális hibriditás eretnek jelentésteremtő működésmódja példájaként vehetünk szemügyre, noha a Szabolcsi-szöveg a „diaszpóra" zsidó tapasztatát illetően semmiféle alávetettségről nem látszik tudni. A zsidó felekezeti álláspont és a magyar nemzetvallás promóciója lényegében a kállói haszid rebe, reb Eliezer Taub alakján keresztül. Glässer Norbert sajtótörténész sűrűn idézett értelmezését követi a szöveg, amely sajtótörténeti és felekezettörténeti kontextusba állítja a kállói csodarabbi alakjának értelmezését a neológ kötődésű saj-

tóban, amelynek fontos orgánumát, az Egyenlőséget apja örökébe lépve Szabolcsi Lajos szerkesztette évtizedeken át. Az persze, hogy a zsidóságot szimplán felekezetnek tekintő, romantikus, illuzórikus nemzetképhez asszimilálódni próbáló stratégia mély válsága idején, a két világháború közötti időszakban éppen egy csodarabbi figurájában talál a neológia magyar-zsidó ikont magának, jelezheti az irányzat dezorientáltságát, nosztalgikus irányvesztettségét és persze Szabolcsi műveinek erőteljes didaktikusságát, hogy a Taub személyét bemutató történetek tulajdonképpen, ahogy a monográfia mondja, identitáspolitikájának allegorizálásai (115).

A könyv legszebb részei azok, amelyek fontos értelmezői hagyományt kibontva, továbbgondolva beszélnek arról, hogy a haszidizmus felfedezése a rendszerváltás utáni magyar költészetben és drámairodalomban a misztika és a rajongás, a hit nyelvkereséséről szólnak, a problémássá vált felvilágosodás nyelvének kiváltására, arról, hogy nem a fejlődés történetfilozófiai maradványhite, naiv antropológiai optimizmusa a remény forrása számunkra, hanem a megváltás történelmen túli perspektívája, nem mint reális lehetőség, hanem mint nyelv, mint a szólítás esélye. Ez valamelyest közös Röhrig Géza, Boross Martin, Kárpáti Péter és Borbély Szilárd más tekintetben nagyon különböző munkáiban. Mindezt kissé sommásan poszthol okauszt-tapasztalatnak is nevezhetjük.

A Röhrig különlegesen szép könyve Száz pontos meglátása szerint „a Soá eseményeivel kísérelné meg újraértelmezni a hagyományt" (198), a tanúság kérdésre, a holokauszt elbeszélhetőségének problémájára adott válaszként értelmezi a könyv fikcióalkotó eljárásait a monográfia szerzője, valóban meggyőzően és figyelmesen. Borbély Szilárd művének és zsidó-keresztény hagyományértelmezésének a holokauszt mint civilizációs feltétel végiggondolására irányuló radikalitását illetően is tud újat mondani, még akkor is, ha a szembenézés követelése, mint Borbély *Az Olaszliszkai* című drámájának elvárása, ha mégoly igaz és jogos is, kissé naiv humanizmusnak hat, mintha a holokauszt a kizökkent idő átmeneti zavara volna, amely integrálható a történelembe végső soron, kellő munkával (266).

Némi kicsinyesség vitathatatlanul van abban, ha az ember egy ilyen jelentős vállalkozásnál elkezdi listázgatni az apró tárgyi tévedéseket, félrefordításokat, agrammatikus mondatokat, de éppen a szöveg komolysága miatt lehet mentsége annak, aki kitér rájuk, a félrefordítások és az agrammatikus mondatok pedig az olvasást is megnehezítik, fölöslegesen, ráadásul a szöveg amúgy sem könnyen adja meg magát. Bonyolult és körülményes is, és ha az előbbi szükségszerű, az utóbbiért annál nagyobb kár.

A zsidó hagyomány elmélyült ismerete sem óvja meg a szerzőt néhány zavaró pontatlanság leírásától, elbóbiskol néha. A szöveg 23. oldalán azt olvassuk, hogy „a Midrásban, a Talmud legkorábbi rétegében": a midrás, rabbinikus kommentár helyett itt bizonyára a Misnának kéne állnia, az a Talmud első szövegrétege.

Aztán „az emlékezet nem csak micva, de kötelesség is" (263). A micva másodlagos jelentése valóban jócselekedet, de az elsődleges jelentése parancs, vallási parancs, vagyis kötelesség.

A midrások korából származó gondolatról ejt a szöveg szót a 268. oldalon, de a midrások hosszú-hosszú évszázadokon keresztül folyamatosan keletkeztek, a midrások koráról beszélni nemigen orientáló.

A péntek esti dalt, amelyikről szó esik a 108. oldalon, nem lehet „egy zmirotnak" nevezni, mert a zmirot többes számú alakja a szónak.

És „az 1096-os rajnai pogrom (A Név Megszentelése című versben említett kabbalista, Wormsi Eleazár ennek vált áldozatává)" (270) pontatlan adat, a pogrom, amelynek a Wormsi Eleazár családtagjai áldozatul estek, a következő században volt.

Továbbá „a mártírhalál jellegzetesen keresztény elemével" (280) érvel Száz, noha a mártírhalál teológiai vonatkozásai nagyon is jelen vannak a zsidóság hagyományában, a név megszentelése, a Névé, az Örökkévalóé éppen erről beszélő teologéma. A „szefiratok"-ra (323) sem lehet így hivatkozni, a szefira szót csak szószerkezetekben lehet így toldalékolni.

A hosszú mondatok nehezen követhető visszautalásai között néha a szerzőjük is elvész, elfelejti, honnan indult, és a mondatok szigorúan nézve értelmetlenek maradnak. Agrammatikus például ez a mondat: „ Ha az imaginárius működését vizsgáljuk Röhrig kötetében, világos, hogy nem pusztán a taglalt közösségek sorsának, vagy az Eliach és Mintz által összegyűjtött történetekhez hasonló mimetikus reprezentációjáról van szó" (214).

A 228. oldalon az áll a következő példaként, hogy „Kárpáti Péter és Jiri Langer világának összeszikrázása a történetmondás poétikájának és a mesélés lelkessége miatt történik".

A következő példa a 242. oldalon úgy szól, hogy „Talán érdemesebb a tematikus elemeken túl a formaiakat összevetni, hiszen mindjárt a stilizált világ megjelenítése, amelyet haszid alakok, történetek, zsidó typusok és rítusok inszcenálása közös elem". Aránylag könnyen rekonstruálhatók a vélhetően írni kívánt mondatok ezekből, de túl sűrűn fordulnak elő, stiláris tehertételéve válnak a könyvnek.

A fordított szövegeket is könnyen torzítják értelmetlenné a túl sűrű, a rájuk rakott terheket el nem bíró mondatok. „Ezek a mesék nem pusztán az adott haszid rabbi vagy egyén személyes történetei; mivel a körülmények, amelyek miatt megszülettek, magukban foglalják a morális és társadalmi reflexiókat és kommentárokat is". A *Hasidic Tales of the Holocaust* című gyűjteményes kötetből való mondatnak így ismét nincs értelme. Stiláris kifogásokon túllendülve is meg kell annyit jegyezni, hogy nem a körülmények foglalják magukba a reflexiókat, hanem a történetek.

Amikor Gershom Scholem szavait magyarítja a szerző, amelyek a lúriánus kabbala teremtésmítoszát próbálják megvilágítani, még rosszabb a helyzet, mert ez a magyarázat eleve nehezen érthető. A fordítás sajnos már-már zagyva, az elromlott teremtés „hatalmai" (inkább erői) „saját démoni hatalmukként élnek tovább". Az, hogy a hatalmak saját hatalmukként élnek tovább, beláthatóan értelmetlen, ennek belátásához a leírás tárgyáról nem is kell tudni semmit. A gondosan megadott angol fordítás szerint „to lead an existence of their own", önálló egzisztenciára tesznek szert démoni erőként (268).

Homi K. Bhaha szövegének fordítása ilyen: „szimbólumból jellé való áthelyeződés az autoritás mindenfajta fogalmának válságát okozza a felismerés rendszerére alapozva". Ennek megint nem sok értelme. A ráismerés, problémátlan azonosítás, a szimbólumszerűség alapjain álló, ezekre alapozott autoritás válságáról van szó, „authority based on a system of recognition" (277). Az, ha elméleti hivatkozásai érthetetlenek, nagyon megnehezíti a gondolatmenet követését.

A kötet függelékeként csatolt Jiri Langer-portré ugyanakkor tovább emeli a könyv színvonalát és feledteti a problémák tekintélyes részét. Ötvözi a szerző elképesztő, sok kultúrában otthonos tájékozottságát alaposságával, a függelék kissé oldottabb

hangvételű szövegében íráskészségéről is valódi fogalmat alkothatunk. A versek motívumelemzései gyakorta megvilágítóak, például a versekbe belerejtett, a heteronormatív elvárásokat finoman kijátszó meleg vallomások beleírása a hagyományba Langer héber nyelvű költészetében, ennek megmutatása a portré felrajzolásában kivételes teljesítmény, a Langer-portré talán a szöveg legjobb része.

Mindent összevéve van oka rá a magyar irodalomtudománynak, hogy hálát érezzen Száz Pál iránt.

KELEMEN ZOLTÁN

Kaláka

LÖVÉTEI LÁZÁR LÁSZLÓ: FEKETEMUNKA

Lövétei Lázár László 2021-ben a Kalligram Kiadónál megjelent legutóbbi verseskötete szinte nem is líra. Szociográfiába illő leírásai erősen epikusak, próbára teszik formailag és tartalmilag is a költészetet. Témája a közös magyar történelem közelmúltjának egy válságos, vagy ha úgy tetszik átmeneti korszaka, a '90-es évek eleje, sőt, nem ritkán a '80-as évek vége, mikor tömegével érkezett – főleg Erdélyből – Magyarországra az olcsó, illegális, és éppen ezért emberi képzeletet felülmúlóan kizsákmányolható, jogilag-gazdaságilag sérülékeny fizikai munkaerő. A kötet címében szereplő jelzős szerkezet nemcsak a cselekmény illegalitására vonatkozik, de mindennapjaira és háttértörténetére is. Mint oly sokszor a történelem és a jog összefonódásakor, a tanulság most is az, hogy az elsőrendű bűnelkövetők valójában maguk is áldozatok, a háttérben meghúzódó gazdasági érdekeké vagy a kicsinyes kapzsiságé. Ilyen körülmények között vagy tudatlanság, vagy arcpirító álszentség, ha az elemző olyan címet választ a kötettel kapcsolatos munkájának, mint a fönti. Hiszen a kaláka olyan közös, önkéntes munka volt, mely szinte ünnep, minden szegletében ellentettje annak a nyomorúságos gazdaságtörténelmi eseménynek, amelyről Lövétei ír. Csakhogy elemző nem a költemények tárgyára alkalmazza ezt a szép régi magyar szót, hanem a létrejöttükre. Ha a *Magyar néprajzi lexikon* kaláka szócikkét lapozzuk fel, akkor a következő meghatározást találjuk:

„a legismertebb → társasmunkák egyike, amelynél a közösség tagjai vagy bizonyos csoportjai (lokális, vérségi, vagyoni) tagjuknak (családjának), vagy egy községi intézménynek szívességből vagy kölcsönösségi alapon munkát végeznek, s amelynél a segítők együtt, egyszerre, társaságban, s rendszerint szórakozással (ének, tánc, mese) egybekapcsoltan dolgoznak. A közösség bármelyik tagja akármikor visszahívhatja a megsegítettet, s az a munka visszaadását, a kalákában való részvételt kötelességének tartja. (…) Annak ellenére, hogy a kalákákhoz a munkán kívül még számos

Pesti Kalligram
Budapest, 2021
120 oldal, 3500 forint



funkció tapad (→ munkaszervezet funkciói), a kalákák a legtermelékenyebb munkaszervezeti formák között foglalnak helyet. A közösség ugyanis a rosszul dolgozót, hanyagot megszólja, s ha nem végez jobb munkát, legközelebb nem segítik ki (…). Az egyes családok kalákába ezért a legmunkaképesebb, a legkülönb családtagjaikat küldik, hogy a családra ne hozzon szégyent. A kaláka szervezésének módja, a munka lefolyása, s a benne érvényesülő → munkamegosztás a résztvevők feladatköre (→ gazda, → gazdasszony), a különböző hozzátapadó munkán kívüli funkciók a kalákát a legösszetettebb munkaszervezeti fajtává teszik. A kaláka megléte valamely közösségben a közösség egységét, bizonyos fokú homogenitását jelzi."

A költő többször hangsúlyosan jelzi, hogy nemcsak saját rövid feketemunkás életének eseményeit dolgozza fel, de ismerőseinek, rokonainak emlékeit, visszaemlékezéseit is felhasználja, ezek a szinte szocioriportok képezik a mű törzsanyagát. A verseskötet tehát az a ház, amely kalákában épül, a kölcsönös jóakarat, bizalom, jókedv és remény jegyében és alapján. Szívességből, vagy a vallomásosság kölcsönösségének reményében osztják meg történeteiket a megkérdezettek. Az is könnyen lehet, hogy társaságban, szórakozással egybekötve (a verselbeszélés tere gyakorta kocsma, többször egy Törpike nevű) szólal meg az emlékező. Lövétei Lázár olyan kifejezési formát választott, mely igen termékenynek nevezhető. Még a *Függelék* végén szereplő *Elvetélt riport* is meghiúsultságában megvalósuló. Az is bizonyos, hogy a közösség legmesélőképesebb, ilyen szempontból „legkülönb" emlékezetmunkásaival dolgozott együtt a költő a köteten, az emlékek fennmaradásukkal bizonyítják ezt. A munka szervezésének módja, a munka lefolyása, s a benne érvényesülő munkamegosztás a résztvevők feladatköre, pontosabban ebben az esetben a kötetet szervező alkotói koncepcióé. Az ilyen, kaláka típusú közös munka megléte valamely közösségben a közösség egységét, bizonyos fokú homogenitását jelzi. Ez az egység ezúttal a magyarság Erdélyben és a Székelyföldön élő nemzet részére vonatkozik, s itt lelhető fel az első ellentét a versek belső világa és a kötetegészből kiolvasható nagyobb szerkezet értelmezése között. A világ, mely a költemények sajátja, nemcsak erőszakos és végtelenül szegény, kizsákmányolt, hanem szellemi-kulturális értelemben töredékes, pontosabban morzsalékos – esetleges, véletlenszerű, felbomló-eltűnőfélben lévő. Ezzel szemben a versgyűjtemény megvalósulása olyan nyelvi-kulturális közösség meglétét igazolja, melyet az egymás után felbukkanó lírai alanyok létszínvonala folyamatosan cáfol.

A kötet alcímének *(Egy hónap)* értelmezése nehézségekbe ütközik. A lírai elbeszélő, aki a versek *között* van jelen, többször is elmondja, hogy fél évig dolgozott feketén Magyarországon, másrészt a XX. század végének történelmében ez az időszak bőven átível a '80-as – '90-es évek fordulóján. Esetleg a kötet maga a feketemunka (hiszen címe ez), és ennek megírása-összeállítása tartott egy hónapig? Egyik feltételezés sem kellően helytálló. A szerző gyakorta használ mottókat, s ezek az írásbeliség legváltozatosabb területeiről származnak, ez a kötetet bevezető mottókra is igaz. Egyikőjük a bevándorlást szabályozó, külföldiekre vonatkozó 1993-as törvényből idéz, a másik Weöres Sándor *A vak* című költeményéből. Az első objektív pontossággal meghatároz, indokol és szankcionál. A második az *Ének a határtalanról* című 1980-as kötetben jelent meg. Weöres versének lezáró versszaka az idézett, a fekete színről, a költő a fehértől jut el idáig, a különböző színeket a látás érzéke híján a maradék érzékekkel próbálva megérteni. Olyan világba kap tehát betekintést az olvasó a kö-

vetkező kötetben, melyet valószínűleg akkora sikerrel érthet meg, mint a vakok a színeket. Az első vers olvasható bevezetőként-prológusként. Amennyiben a kötet borítóját (mely Hrapka Tibor munkája) Ladó Béla agyonpecsételt útlevele adja, úgy a *Baráber-CV* a legalkalmasabb beköszöntő vers. A *Magyar néprajzi lexikon* szócikkének egyes szám első személyű elbeszélővé való átírásával, a képzeletbeli művezető úr a vers első számú megszólítottja, valaki, akinek hatalma van a beosztottjain, akárcsak az olvasónak az irodalmon. De ahogy az irodalom folyamatosan lázad ez ellen az uralom ellen, úgy észrevehetők a kesernyésen-gúnyos, a művezető úrnak címzett kiszólások is, főként, ahogy az önéletrajz fényképét pótolná ki Korniss Péter és Sebastião Salgado szociográfiai fotóalbumainak esetleges portréival, igazolva, hogy a szegénység és a kiszolgáltatottság az egész világon ugyanaz, nincs nemzeti arculata. Később, például az *Ehető papír* című versben a hajléktalanlét is megjelenik. Izgalmas, ahogy az egyik néprajzi lexikonból vett többé-kevésbé szó szerinti idézet szépirodalmi környezetbe kerülve a nyugati kultúra egyik legősibb vándorát idézheti, Odüsszeuszt, a férfit, aki sokfelé bolygott:

„Nem hallgathatjuk el
Hogy nevünk általában vegyes vagy bizonytalan nemzetiségű
Otthontalan
Családtól-rokonságtól elszakadt
Örökké vándorló férfit is jelöl" (9)

Huszonhét vignetta (címke, matrica, fejléc) szervezi a kötet egységét. Ezek címüknek megfelelően egységes, apró képek rövid, egyetlen versszakban. Talán ezek a kötet legköltőibb részletei. Az első például a betyárbecsület egyszerű költőisége miatt Villon költészetét idézheti. Vallomásként, dokumentumtöredékként is értelmezhetők. De lehetnek parányi tragédiák is meghökkentő egyszerűséggel előadva, mint például az öngyilkosság története a *Huszonkettedik vignettá*ban. Már a *Feketemunka* harmadik, *Tide* című költeménye megpróbálja meghatározni a kötet alapvetését: lehetséges-e az emlékezés, s milyen formában? Mire emlékezünk? Az emberi emlékezetnek mi a sorrendje, a szerkezete? „*Lehetséges-e egyáltalán 'objektív' irodalomi (vissza)emlékezés vagy minden emlék átalakul mihelyt irodalommá transzponálódik?*" (13) Utóbbi kérdést a lírai alany szintén egy emlékből hívja elő, ráadásul úgy, hogy az emlékezés aktusa rögtön megkérdőjelezi jogosságát az esztétikai kérdésekfeltevésének az élet húsbavágó, minden területre kiterjedő emlékezetével kapcsolatban, mely egyébként túlnő az egyén szubjektív keretein, bár ettől még nem lesz objektívabb. Ezt a problémát a személy megnevezésének ellehetetlenülése is tovább mélyíti a *Lali* című versben, ahol a lírai alany külső identifikációja (Zoli-e Laci?) jelöli. Az értékektől kiüresedő világot megjelenítő dekonstruálódó teremtett világban nem a lentebb és fentebb stílus keveredik, hanem az egymásra rétegződő XX. század végi magyar valóság azzal a kulturális hagyománnyal, amely éppen abban az időben kezdte meg rövidnek tűnő búcsúját. Ebbe a körbe a hitélet fokozottan beletartozik, ahogy a *Himnusz egy lapáthoz* költeményben olvasható. Új, gyorsan változó szövegkörnyezetbe kerül a himnusz műfaj, deszakralizálódva hasznosítódik újra az egyházi liturgia: puszta ritmussá válik, melyre a fizikai munkához van szükség, bár a vers végére kiderül, hogy tulajdonképpen a Danubius rádió műsora is pótolhatja azt (42). Ehhez hasonló megoldásában az *Egyiptomi* című költemény a tíz csapás konkrét és átvitt értelemben való megjelenítésével, amelyhez a csapágygolyó hasonló hangzása kapcsán a gyermekkori parittya Dávid

és Góliát harcát is bevonhatja az értelmezésbe. Az idegen földön (Egyiptom) nehéz körülmények között élő kis nép (zsidók) sorspárhuzamai mögött pusztán vágyott lehet az igazságszolgáltatás (és a hajdani parittya) saját kézbe vétele, mikor a kisember (Dávid a pásztor) legyőzheti a feketén dolgoztató BMW-vel járó leányfaluit (Góliátot). Megjegyzendő, hogy a *Tizenötödik vignetta* viszont a nincstelen kisemberből lett vállalkozó kicsinyességéről szólva a siralmas énekként is olvasható egyetlen obszcén indulat kifejeződése. A *Sanyó* című versben az egyházi-világi lét közötti különbségek felfoghatatlanságából adódik a nyelvileg szókimondóan egyértelműsítő csattanó.

A *Törpikében* című versben az obszcén hétköznapi beszéd aktuális tagolásában ismeri fel a lírai alany a hexametert, ahogy Vergilius földművelői is hexameterekben beszélnek bukolikus környezetükben (46). Hasonló hangulatú a *Kántorválasztás* című következő mű is, melynek címe Székelyföld egyes részein részeg gajdolást jelent, tehát újfent szent és profán ütközik benne obszcén közönségességgel. A versnek ritmust adó „Dallam is / Szöveg is megvan" szövegrész azonban a mű végére a belső hazatérés bizonyságává, egyúttal a külső otthontalanság véglegeződésévé válik. „Ilyen egyszerű az egész / S akkor végre te is otthon érzed magad." (48) Mintha a *Baráber-CV* Odüsszeusz-szimbóluma köszönne vissza: minden korok minden Odüsszeusza, aki Ithakára a szó valódi értelmében sohasem lelhet, Homérosz, Vergilius, Dante, Joyce vagy Márai vándorai, sőt a kötetben sokszor megjelenő apafigura kapcsán (aki szintén vándormunkás), megképződhetnek a lírai alany Télemakhoszra vonatkozó személyiségjegyei is. Vergilius eclogáinak kétkezi munkásaira, a Lövétei Lázár költészetére egyébként is jellemző eclogákra épül a gyűjtemény egyik központi alkotása a *Krumplis gulyás* (52–59). A vers testét fizikai dolgozók párbeszéde adja. A téma hétköznapi: kutyaeledelből próbálnak bárányragulyást készíteni. A bárány, mint a kereszténység központi szimbóluma, a bűnöket elvevő Agnus Dei is megjelenik a különböző nyelvű utalások – magyarázat-próbálkozások kapcsán. Ezúttal többről van szó, mint deszakralizációról vagy a kultúra visszavonódásáról, ahogy például az egész *Tizenhetedik (talált) vignetta* egyetlen kiragadott Turgenyev-idézet egy galambokat nevelő feketemunkásra emlékezvén. Vergilius magasröptű beszélgetéseket folytató pásztoraihoz képest a *Krumplis gulyás* munkásairól kiderül, hogy még saját, legegyszerűbb szükségleteikkel kapcsolatban sem képesek magukat konszenzusosan kifejezni, vitáik zsigeri indulatokon, egymás félreértésén alapulnak, illetve azon, hogy nem tudják a nyelvet használni. Ilyen körülmények között nemcsak az ebéd megvitatása ütközik leküzdhetetlen akadályokba, hanem egy egyszerű családi emlék, egy történet elmondása is: mi történt az egyik beszélő nagyapjával '44-ben? Pontosabban mi az, ami akkor történt: a tévénézés, a hídcsonkon való átmászás, a krumplikészítés vagy a német katonák krumplievése? Tényszerűen utóbbi, azonban az aktuális beszédhelyzet szinte lehetetlenné teszi a történet kibontását. Maga vers gasztronómia és irodalom találkozásának megtermékenyítő idejében és helyében született, de ez nem eredményez kedélyes gasztronovellát, inkább Baka István *Az Apokalipszis szakácskönyvéből* című versciklusa vagy Bodor Ádám regényeinek receptjei juthatnak az olvasó eszébe. A receptet értelmezni próbáló, hozzávalókat kereső, illetve azokat helyettesíteni akaró munkások kérdéseire a Shakespeare *Macbeth*jét Szabó Lőrinc fordításában a munkásszállói ágyán olvasó egyik munkás adhatna válaszokat, de helyette az éppen olvasott műrészleteket aktualizálja (Vergilius eclogáinak követelménye ennyiben sem valósulhat meg). Mivel éppen a *Macbeth* vészbanyáinak főzési jeleneténél tart az ol-

vasó munkás, így a két szörnyűséges kotyvalék készülése nyelvileg egymásra másolódik. Persze szigorúan csak nyelvileg, mivel egyrészről Shakespeare műve irodalom: valós főzés nem történik, másrészt a Lövétei Lázár vers ott ér véget, ahol a recept is a szakácskönyvben. A nyelvi tett, az olvasás mindkét esetben lezárul, de nem követi tényleges tett, soha nem készül el a krumplis gulyás, miután a *Krumplis gulyás* elkészült és elolvasódott. Lövétei Lázár objektívnek tűnő módon beszélteti saját hőseit, mellőzve pátoszt vagy magasztos esztétikai-bölcseleti nyelviséget, de az olvasónak nem szabad megfeledkeznie arról, hogy ő is stilizál, az irodalom elsődlegesen fikció. A költő az, aki megszabja a megszólalás rendjét.

A *Fehér ló* versből kiderül, hogy nemcsak a történetet kell elmesélni, hanem a történet elmesélésének, „megszerzésének", irodalmivá válásának történetét is. Ezúttal WC előtti sorban állás közben ismerheti meg a lírai alany a történetet, s a vers végére az is kiderül, hogy a címnek nem a magyar mitológiához van köze, hanem az illemhelyek körüli szlenghez. A feketemunkások fekete világa a nyilvános társadalommal párhuzamos, alternatív társadalom. Más értékes és más értéktelen benne, mint a jog, a tömegkommunikáció vagy a politikai nyilvánosság előtt játszódóban. Erre jó példa a *Fehér ló* kulturális dekonstrukciója, de a *Mosatlan póló* a környezettudatos életmódot kérdőjelezi meg keserű paródiájával: van, aki azért nem mos, hogy védje a Földet, van, aki azért, mert nem teheti meg. Ennél bonyolultabb, mert az irodalmi-nyelvi eszközöket teszi viszonylagossá az *Emberfarsang*, ahol az alaphelyzet ismét a munkásszállók világa. A szimbolista-impresszionista költészet által kedvelt szinekdoché a nyomor bűzének „festéséhez" szolgál eszközül. A *Fekete munka* kötet gerincét olyan eredendően kisprózai formák adják, mint a vicc, az anekdota-adoma. Az egyénivé tett általános emberi sors líraizálása, bizonyos kollektív személyesség az, ami verssé érleli a közlésegységeket. A *De profundis* a hétköznapi igénytelenség, kulturális mélyszegénység mélységéből kiált, illetve inkább csak suttog, miközben a lírai alany a parizeres zsömlét majszolja. Az igazságtalanság itt is a kultúra hiányával fonódik-értelmeződik egybe: Bach h-moll miséje és Héraklész mítosza elhalványul a Majka-sláger és a mindennapi vélt-valós jogtalanságok környezetében, megjegyzendő azonban, hogy a szeméttelep ócskavasai között található fémeszközök az ipari zene mint underground alternatíva háttérben maradó lehetőségét is jelképezhetik (87–88). A *De profundis* gondolatmenetét folytatja a *Mély kút*, melyben a mélység utalhat szenvedélybetegségekre, de a például Thomas Mann által feldolgozott bibliai József történetére, az aktuális értelmezés mégis inkább egyfajta elveszettség, eltévedtség, ismeretlenbe hullás lehet, mely ismét olvasható egyén és közösség sorsaként. A kötet utolsó verse (melyet még a *Függelék* követ), a *Harghita cristata*, a Hargita neoavantgarde megszemélyesítése, de lehet a szülőföld iránti tiszteletadás is. A költő úgy sétáltatná a hegységet, mint a romantikus Nerval egy rákot annak idején. De mivel a rák mégiscsak állat, a formabontó elképzelés talán inkább Frank Zappa *Billy the Mountain* című kompozícióját idézheti, mely egy hegy kalandjait beszéli el.

A *Függelék* három további költeményt tartalmaz, melyek meghatározása-címe magyarázhatja, hogy a gyűjteményből kimaradva kaptak helyet a kötetben. A *Pót-vignetta* címében jelzi, hogy nem a kötetben már megszokott feketemunkáról van szó, a Közel-Keleten játszódik a történet. Összetetten utalásos, személyes emlékező vers a *Kórházablak*. Hangsúlyos, Tomáš Mazaltól származó mottója Bohumil Hrabalra, pontosabban a halálára utal, de a versbe ugyanígy beleérthető Mallarmé *Ablakok* című költeménye vagy E. Th. A. Hoffmann *Unokabátyám sarokablaka* című novellája: a beteg

és a nyílászárók viszonyában a menekülés és a búcsú motívumrendszere egyaránt megtalálható. Nemzedéktársait gyászolja a lírai alany a vers végére rögtönzött alkalmi búcsústrófával, melyben – akárcsak a kötet egészében – mélyen búvó irodalmi utalások keverednek a magyar nóta populáris, sőt obszcén regiszterével, hiszen a beteg ember ablaka mint kiváló lehetőség a külvilág alapos megfigyelésére az említett Hoffmann-műre utalhat. Az *Elvetélt riport* esetében egy meg nem írt versről van szó, ahol a közös munka, az emlékezés kalákája nem sikerült, de mint a kudarc *beszámolója* mégis nyelvi emlék. A művön végighúzódó motívum ezúttal is az egymás és a használt nyelv meg nem értése, mely ehelyütt Kempis Tamás *Krisztus követése* művének részleteit érinti. Hangsúlyos, hogy a vers beszélője nem csak nem akarja, nem is tudná követni Krisztust, mert sem lelkileg, sem szellemileg nem áll rá készen. Lévay József *Mikes*ének töredékei kerülnek felszínre emlékezete töredezett barázdáiból. A szövegszervező gondolatritmus az örök élet ígérete és a földi élet hétköznapi küzdelmei között feszül. A beszélőnek határozott véleménye van azokról, akik az örök életről beszélnek, s ebben a véleményben obszcén szavak, illetve ajánlatok dominálnak, melyekkel kapcsolatban a lírai alany kéri a szerzőt, hogy ne írja meg őket, mert nem akar pokolra jutni. A vers valódi ellentéte nem az örök élet elutasítása és a kárhozat elkerülése között feszül, hanem abban a poétikai paradoxban, mely szerint a vers éppen amiatt jön létre, mert nem akarják, hogy bárki is leírja. Ugyanakkor ebből az „utolsó utáni" versből – ahogy a *Feketemunka* kötet egészéből – az derül ki, hogy a líra felelőssége azon emberek szavainak-hangjának fennmaradása, továbbítása, akik maguk nem tudják mondanivalójukat artikuláltan megfogalmazni, így a költő lesz az egyetlen mediális lehetőségük, hogy a mélyből szóljanak a fényben élőkhöz, ahogy az *Elvetélt riport* lírai alanya fejezi be monológját: „Csak egyszer mondd meg nekik."

PINTÉR VIKTÓRIA

Kéreghántó

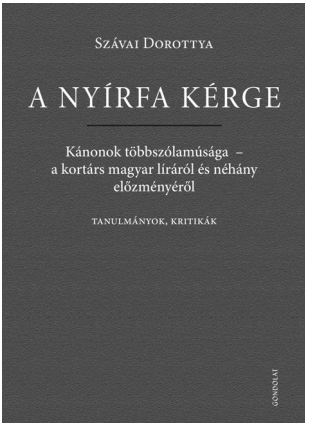
SZÁVAI DOROTTYA: A NYÍRFA KÉRGE. KÁNONOK TÖBBSZÓLAMÚSÁGA – A KORTÁRS MAGYAR LÍRÁRÓL ÉS NÉHÁNY ELŐZMÉNYÉRŐL

Szávai Dorottya legújabb kötetében egy hosszabb kutatói periódus (2002–2019) munkáit válogatja egymás mellé. A tanulmányok olyan témákat helyeznek fókuszba, mint „a líra eredendő, genetikus önreflexivitása, a dialogikus, illetve aposztrophikus lírai alakzatok vagy az antropomorfizmusok és prosopopeiák vizsgálata, a megnevezés és (ön)megszólítás összefüggései, az emlékező beszédpozíció vagy a lírai szubjektum megosztottsága a verseben"(13). *A nyírfa kérge* tehát több szálon is köthető a korábbi munkákhoz, különösen *A „Te" alakzatai* című tanulmánykötethez, ahol a szubjektivitás mint dialógusban konstituálódó „énélmény" a líra egyik legfontosabb természetjegyeként fogalmazódik meg. A mostani kötet azonban tovább jut az eddigiekben felvetett, konzisztensnek tekinthető kérdéshorizontok vizsgálatában. Az előszó intenciója szerint valamiféle minimál-monografikus elvet követve arra ad meggyőző alternatívát, hogy egy műfaj (elégia) újrafelfedezése miként válik a rekanonizáció adekvát lehetőségévé. „A kortárs magyar irodalom kiemelkedő lírai életműveiben az utóbbi évtizedekben jellegzetes poétikai tendenciának mutatkozik az elégia műfajának nyomatékosabb jelenléte, az ironikus beszédpozíciót rendre átható és átformáló elégikus lírai beszéd előtérbe kerülése" (110). Szávai Dorottya Pilinszky-monográfiája *(Bűn és imádság)* után most kortárs lírai beszédmódok (Kemény István, Lackfi János, Beney Zsuzsa, Rakovszky Zsuzsa, Tóth Krisztina, Szabó T. Anna) tükrében teszi láthatóvá egy új alanyiságként is definiálható lírai arculatváltás mozzanatait. Ennyiben pedig a posztmoderntől elhajló „másik" irodalomtörténeti perspektívának a lehetőségeit is tárgyalja, amely az *elégiko-ironikus* beszédmódon (110) keresztül válik hozzáférhetővé.

A „nyírfakéreg" címbe emelt szóképe azonban többet ígér a szinkron, kortárs jelenségek elemzésénél.

Tanulmányok, kritikák

Gondolat Kiadó
Budapest, 2020
305 oldal, 3500 forint



Az idő mint *inskripció* (kéreg-változatok láthatóvá válása), nemcsak az újraírás és az önmegértés alakzatát teszi érzékelhetővé a megjelenített életműveken belül, hanem ebben a metafizikai dimenzióban az újraolvasás felől a kánon újrarendezésére is ajánlatot tesz. A címben megjelölt irodalmi locus egy megkerülhetetlen hatástörténeti párbeszéd elevenjére mutat, s ezzel együtt alázatosan sugalmazza a kötet szövegeinek komparatista beágyazottságát: minden csak valamihez képest van. „»*Baudelaire arcképét belevéstem egy fiatal nyírfa kérgébe. Tizenöt év múlva viszontláttam még, de akkorra egészen szétdagadtak a megvastagodott kéreg vonalai*« – írja Szabó Lőrinc első Baudelaire-élményéről, amikor gimnazistaként a *Romlás virágai*t el is kezdte fordítani" (12). A kiválóan argumentált tanulmányok gyökereit tehát ezekre az egyszerre önreflexív jegyeket felmutató, valamint a hagyománnyal elevenen dialogizáló költői életművekre (Baudelaire, Szabó Lőrinc) vezeti vissza: „Baudelaire költészete mint az európai líratörténeti modernség forráspontja, Szabó Lőrinc lírája mint a magyar későmodernség, másként a dialogikus költői paradigma (Kabdebó Lóránt) reprezentáns megalapozása" (19). A kötet első fejezete *(„Az új bűvölet" Szabó Lőrinc)* izgalmas vetületét adja annak a paradigmaváltó hatástörténeti reflexnek, mely a korszakküszöbként kanonizálódó szövegekben konzervál egy mobil autopoetikus szerkezetet. A küszöblét mindig hibriditás. Konstruktív viszony, mely által a kánon legintenzívebb komponenseiként ezek az életművek magukon viselik annak a hagyománynak a kódrendszerét, amelyet épp meghaladnak, ugyanakkor eseményterükben az új redefiníciós energiái, már az értelmezési keretek elcsúszását, egy másik interpretációs bázis kialakítását sürgetik. A tanulmánykötet komparatista hangoltsága pontosan ennek a ruptúrának az újratermelődésénél jelöli ki fókuszpontjait, amelyek különböző módokon, de éppen az „identitás poétikai destabilizációjának" (Kulcsár-Szabó Ernő) válnak az indexévé. Ez a kibillent állapot azzal is jár, hogy a jaussi értelemben tárgyalt énközpontú orientáció összeomlása (50) evidens módon vezeti el a lírai megértéskísérleteket a dialogikus struktúrával rendelkező alakzatok és beszédmódok alkalmazásához. Ezért is fontos, hogy a kötet kiinduló tanulmányai a dialogikus költői paradigma (Kabdebó Lóránt) kapcsán Szabó Lőrinc életművét helyezik viszonyba a rákövetkező szövegekkel, s nem József Attiláét. (Persze utóbbi is konstans jelen van megkerülhetetlen előzményként, vonatkozási pontként a kötetben. Hiszen Kemény István, Beney Zsuzsa, Rakovszky Zsuzsa és Tóth Krisztina költészetének tárgyalásakor is helyzetbe hozza a szerző. Például a megszólalás etikájának (97), valamint az ezzel szorosan jelentkező *bűntudatélmény* (174) vonatkozásában vagy az *ontologizáló* líra (259) újraértelmezésében.) A választás tehát semmiképp nem kirekesztő, csupán a szubjektumképzés hogyanja Szabó Lőrinc felől olvasva termékenyebb perspektívát biztosít a kötetben reprezentált kortárs magyar poétikákhoz. Szávai Dorottya a distinkció magyarázatát is tisztán megadja Kemény István ikerverseinek *(Haláldal/Égi harmónia)* elemzése közben, mikor az önmegszólítást az én-szerkezet megismerésének és előállításának feltételeként tárgyalja. „(…) a József Attila-költészet az utolsó olyan költői paradigmának minősül a magyar líratörténetben, ahol a még autonóm *én*, illetve annak elvesztése a *személyiség teljességének* éthoszán belül artikulálódik, s az énvesztés épp ennyiben tragikus. Tudniillik Kemény költészetében s a vizsgált ikerkölteményekben az én-probléma, a *szubjektum megosztottsága* már sokszorosan túl van ezen a paradigmán" (72–73). Az viszont, ahogy Szávai is többször hangsúlyozza, sem József Attilánál, sem Szabó Lőrincnél nem kérdés, hogy az önreprezentáció, az *én* előállítása mint folyamat gondolható csak el. A tanulmányok többszörösen reflektált tapasztalata, hogy a lírai

önszínrevitel számára az aposztrophé válik ideális alakzattá. Az aposztrophé alapvető osztottságában azonban nemcsak az identifikációhoz szorosan kapcsolódó tükörstádium (Lacan) feltételei teremtődnek meg, hanem annak illuzórikus mivolta is megfogalmazódik. Szávai Dorottya erre a paradoxitásra mutat rá akkor, amikor a *narratív* szerkezettel bíró versek, az *emlékező* beszédhelyzetek identifikációs kísérleteinek sikertelenségét éppen az aposztrophé (Culler) jelenlétéhez köti. „Az alakzat által megszólítottakat »az aposztrophé idejében helyezzük el […] – egy speciális temporalitásban, […] amelyben az írás 'mostot' mondhat. Ez inkább a diskurzus, mint a történet ideje.«" (199–200). Az alakzat diszkurzív mostja felfüggeszti, pontosabban eternalizálja azt az idősíkot, melyben az én drámája zajlik.

Az aposztrophikus ráfordulást előkészítő vokatívusz több síkon történő elemzése (grammatikai – Benveniste, Derrida; retorikai, poétikai – Németh G. Béla, Bahtyin, Culler, Paul de Man; filozófiai – Heidegger, Lévinas, Buber, Kierkegaard, Gadamer) vezeti el a szerzőt ahhoz a revelatív felismeréshez, hogy az általa tárgyalt szövegek egy új lírai személyesség alaphelyzetének megteremtésére tesznek kísérletet. Az így megképződő hang „tudatosan épít az olvasás amaz *antropológiai* vonatkozására, miszerint a költői hangot nem tudjuk nem egy szubjektum megnyilatkozásaként érzékelni" (196–197). A megszólítás figurái által, a beszéd eseményében megképződő hang arcot kap. Az arcadás aktusát „De Man koncepciója szerint, az antropomorfizmus teszi lehetővé (…)" (176), amely viszonyrendszerét az én-te relációk termelik ki és tartják fenn. A tárgyias lírahagyomány után új utakat kereső „emberarcú" líra dialógusigénye a megszólító alakzatokban kulminálódik. Az olvasás így válik kikerülhetetlenül szembenézéssé, a vers pedig a „félrenevelt múlt" (87) újrameséléshetőségének terepévé.

DOBRI IMRE

Kánon és komparatisztika

A KÁNONOK TÖBBSZÓLAMÚSÁGA KELET-KÖZÉP-EURÓPAI KONTEXTUSBAN

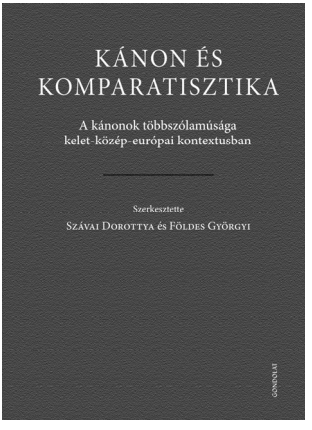
„Le canon est important. Le canon est nécessaire. Le canon est essentiel." – jelöli ki Szávai János bevezető tanulmánya eme kötet kiindulópontját. Azaz a kánon fontos, a kánon szükséges, a kánon alapvető, elengedhetetlen. Vagy más nézőpontból persze éppenséggel rossz, tekintélyelvű, amit le kell rombolni, teszi hozzá, éppen a fogalom összetettségét hangsúlyozva, amire már írása címében is utal: *Les labyrinthes de la canonisation*, azaz a kanonizáció útvesztőibe készülünk. Kánonok nélkül nem létezik irodalomtörténet, a megértés azonban szükségszerűen egyszerre le is bontja őket. De mindenképpen kikerülhetetlen az irodalmi tudományosság szempontjából, melyet a kánonkutatások immár évtizedes magyarországi története bizonyít.

Ebbe a gazdag kutatási hagyományba csatlakozik bele a Földes Györgyi és Szávai Dorottya szerkesztette *Kánon és komparatisztika* címen megjelent tanulmánykötet, amely egy, a Pannon Egyetemen 2019-ben megrendezett többnyelvű konferencia anyagát adja közre. Maga a kötet ennek megfelelően nemcsak tárgyát tekintve nemzetközi kitekintésű komparatista céljaival összhangban, hanem szerzőgárdájában is, és a magyar mellett angol és francia nyelvű értekezéseket tartalmaz.

Egy tudományos konferencia sikeressége sok szempontból megragadható, új kutatási irányok, szempontok bemutatása, akár vitaindító megközelítések, összegzések, összefüggések bemutatása mindig fontos eredmény. Azonban az így értett újdonság önmagában még csak üres öncél maradna, ha nem tudna továbbgondolásra ösztönözni, ha nem indítana el egy közös gondolkodást. Akkor válik egy konferencia valóban termékeny tanácskozássá, amikor párbeszédet tud teremteni akár a legkülönbözőbb szemléletek és álláspontok között is. Viszont éppen ezt a legnehezebb egy későbbi konferenciakiadványban az élőszóban

Szerkesztette: Földes Györgyi és Szávai Dorottya

Gondolat Kiadó
Budapest, 2020
336 oldal, 3950 forint



előadott kutatások szerkesztett megjelentetésekor visszaadni. Szerencsés csillagállás alatt és legfőképpen kivételes szerkesztői erényekkel ugyanakkor egy ilyen tanulmánykötet egészen más összefüggésekre mutathat rá és teremthet új párbeszédhelyzeteket.

A *Kánon és komparatisztika* kötet nemcsak megőrzi a konferencia azon eredeti szándékát, hogy a magyar irodalomtudományt párbeszédbe hozza nemzetközi komparatisták kutatásaival. Ezen túl azonban az egymástól független előadásokat átgondolt szerkesztői munkával tematikusan egymás mellé rendezve felmutatja azok egymásra reflektáló, egymást kiegészítő, újabb párbeszédeket nyitó gondolatmeneteit.

A kötet négy tematikus fejezetre oszlik, melyek a kánon és komparatisztika elméleti és történeti vonatkozásaitól kezdve a Kelet-közép-európai kánonok és a modernség irodalomtörténeti paradigmájának összefüggésein keresztül a kortárs magyar irodalom tágabb európai komparatív vizsgálatáig terjednek. Ahogy a szerkesztők előszavukban fogalmaznak, a gyűjtemény „többek közt arra a kérdésre keresi a választ, hogy a magyar irodalomba integrálódó modernség mint európai paradigma miként hozza létre a maga »saját« diskurzusait az »idegen« hagyományból. Továbbá, hogy miben áll a magyar modernségnek a – geokulturális szituáció által fölerősített – többszólamúsága, avagy miként teremti meg a magyar irodalmi modernség a maga európai, illetőleg közép-európai identitását az európai hagyománnyal folytatott dialógusában." Az elemzések ezen túl kiterjednek a műfordítások hatásaira, a többnyelvűség és a regionalitás, valamint a tudományos és metanyelvi kánonok kérdéseire is.

Egy recenzió szűkebb keretei közé szorítva nincs lehetőségünk minden tanulmányról külön részletesebben szólni, néhány összefüggésre mutathatunk rá csupán. A kötet átfogó jellegének megfelelően a kánonok definiálhatóságával, történeti és elméleti kérdéseivel Szávai János és Charlotte Krauss bevezető dolgozatai is foglalkoznak. Fried István korábban már magyarul szintén megjelent, a kelet-közép-európai irodalmi és szellemi térről szóló összefoglaló előadásának gondolatmenetéhez szorosan kötődnek Németh Zoltán és Kálmán C. György saját regionalitásunk diszkurzív fogalmát körüljáró tanulmányai. Németh Zoltán felveti a saját és a személyes nézőpont kérdésének fontosságát, míg Kálmán C. György a politikailag és poétikailag meghatározott kánonok és ellenkánonok közelmúltbeli fordulatainak tapasztalatait tekintette át. S. Horváth Géza az irodalomelmélet metakritikai kánonjaira és félreolvasásaira hívja fel a figyelmet a 'deformációt' mint kánonszegést vizsgálva. Benyovszky Krisztián ehhez a gondolatmenethez kapcsolódva a modern irodalom és irodalomelmélet kölcsönviszonyait és elméleti kihívásait, valamint az elméleti gondolkodás irodalomtörténeti kánonalakító hatásait mutatja be Jan Mukařovsky különös kanonizációja alapján. A kánonképződés metakritikai aspektusainak kérdéseihez csatlakozik végül Szávai Dorottya kötetzáró tanulmánya is, amely a geokulturális meghatározottság diszkurzivitásának felvetésével a műfaji kánonok, valamint a korszakfogalmakhoz kötődő, különösen az irodalmi posztmodernség kánonjainak kritikai újragondolását indítja el.

Több dolgozat, köztük három francia nyelvű szöveg, a komparatisztika lehetséges új útjaira nyit kitekintést: ilyen Ekaterina Dmitrieva írása a romantika ismeretelméletéről Georges Byron kanonikus és mitikus kontinentális képének alakulása kapcsán, Silvia Hegele tanulmánya a XX. századi írónők naplóinak összehasonlító olvasásáról, végül Christine Baron előadása a „jogi regények" lehetséges kánonjáról. Faragó Kornélia a fordításirodalom és az antológiák mindenkori kanonizációs kérdéseiről ír a

jugoszláv próza magyarországi reprezentációját számba véve. A fordítások és a saját nyelv, valamint a különböző kulturális közegekben megtörténő recepció problematikájához Toldi Éva ad további szempontokat Melinda Nadj Abonji *Tauben fliegen auf* című regényének transzlingvális tapasztalata alapján. Ez a gondolatmenet folytatódik az utolsó fejezetben is, ahol az idegen nyelvű befogadás összefüggésében Göröz di Judit Esterházy szlovákiai megjelenéseinek tanulságairól, míg Mayer Lisa Krasznahorkai László német nyelvű recepciójáról értekezik. A geokulturális kánonképződés kérdése vetődik fel Bányai Éva előadásában, aki Vida Gábor regényeiben az Erdély-reprezentációk új kánonformáló irodalmi közegét tárgyalja, Ladányi István pedig ugyancsak a jugoszláviai magyar irodalom kanonizációs mozgásait foglalja össze a tankönyvek és iskolai szöveggyűjtemények, azaz a mindenkori „hivatalos" kánon reprezentációinak áttekintésével.

A harmadik fejezet esettanulmányai több, immár kanonikus irodalmi viszony alapos összehasonlító vizsgálatát pótolják. Kovács Gábor rendkívül inspiratív szövege Gárdonyi Géza *Láthatatlan ember*ének saját szöveghagyományaihoz való teremtő viszonyairól szól. Papp Ágnes Klára Ady egyes képalkotási eljárásainak baudelaire-i vonásait, míg Burján Ágnes Pilinszky *Apokrif*jének rilkei szöveghagyományait elemzi. Kosztolányi saját irodalomszemléletét is meghatározó Európa-képének módosulásait Arany Zsuzsanna foglalja össze. Az „önkanonizáció" kérdését Pataky Adrienn gondolja tovább Nemes Nagy Ágnes reflexiói és levelei alapján irodalomtörténeti kontextusban. Bús Éva az európai befogadás kanonizációs folyamatairól ír a *Pendragon legenda* recepcióját illetően, végül Szmeskó Gábor tanulmányát olvashatjuk Pilinszky Simone Weil kanonizációs indíttatású értelmezéséről. Az utolsó fejezet értekezései a kortárs magyar irodalom kanonizációjához kapcsolódnak többek között Mészöly (Márjánovics Diána), Esterházy (Kovács Árpád), Borbély (Földes Györgyi, Kulcsár Szabó Zoltán) és Tolnai (Rudaš Jutka, Visy Beatrix) művei kapcsán.

Rövid felsorolásomból is kitűnik eme kötet gondolati gazdagsága. Az irodalomtörténet mindig újrarendezi és újraproblematizálja a meglévő kánonjainkat. Ezen belül a komparatisztika nemcsak híd-szerepet tölt be az összehasonlító értelmezésben, hanem a kultúrák, nyelvek, irodalmak, művek közvetítése során kiemelt kánonképző szerepe van. Eme kötet nemcsak mindezen kutatások új eredményeinek összefoglalása, hanem sokszínűségében és minőségében is mértéket ad, méghozzá igen magasra téve e mércét.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Tű a szénakazalban

SZILÁGYI MÁRTON: AZ ÍRÓVÁ VÁLÁS MIKROTÖRTÉNETE A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN. LISZNYAI KÁLMÁN ÉS AZ „IRODALMI GÉPEZET"

Szilágyi Márton Lisznyai Kálmánról szóló kismonográfiáját teljes egészében egy Kolozsvárra tartó vonatút során olvastam el elsőként, 2019 májusában. Ekkor lettem figyelmes az 1850–60-as évek főképp Lisznyai főszereplésével megrendezett zenés-irodalmi estélyeit, az úgynevezett „dalidókat" tárgyaló fejezet egy megjegyzésére: „a korabeli hatalmas sajtótermés szisztematikus áttekintésével még nyilván szaporítani lehetett volna a recens beszámolókat, ám ennek a »tű a szénakazalban« típusú kutatásnak gátat szabott az emberi teljesítőképesség" (Budapest, Argumentum, 2001, 99). Olvastam ezt akkoriban, midőn már egészen nyilvánvalónak tűnt a folyóirat-adatbázisokban való kulcsszavas keresés térhódítása és mindennapossá válása az irodalomtörténeti kutatómunkában, s az sem véletlen, hogy ez idő tájt jelentette meg Szilágyi Márton folyóiratközlésében (*Irodalomismeret* 2019/1) a tárgyalt fejezetet tovább író, kiegészítő tanulmányát.

Sejteni lehetett tehát, hogy újraalkotja, frissíti egykori művét, ugyanakkor korántsem csupán az ADT-s adatbúvárlás nyújtotta beláthatatlan lehetőségek kiaknázása adott okot a könyv újbóli megjelentetésének: a kevesebb mint 150 oldalas irodalomtörténeti értekezésből csaknem 260 oldalas monográfiává duzzadt munka új módszertani fókuszokat is kapott. Egyfelől, mint a kötet személyes hangú előszavában utal is rá a szerző (7–21), húsz év elteltével a Lisznyai-könyv új kiadása már egy olyan megváltozott diszciplináris közegbe – az irodalmi szövegek társadalmi hátterére, közösségi használatára, nyilvános sajtóközegének meghatározottságaira is érzékeny irodalomtörténeti diskurzusba – érkezik, melynek az ezredfordulón Szilágyi Márton könyve (számos más, későbbi írásával együtt) maga is kezdeményezője volt. Másfelől jelentősen árnyalta a kötet koncepcióját az irodalom gazdaságtörténetére és a XIX. századi irodalmi kapitalizmus

Reciti (Vitae 3)
www.reciti.hu/2021/6878
Budapest, 2021
266 oldal



formálódására irányuló, az utóbbi időben jelentősen megélénkült kutatói figyelem, amelyet Margócsy István sokszor idézett szóhasználatának alcímbe emelése – egyúttal parafrazálása – is mutat (*Lisznyai Kálmán és az „irodalmi gépezet"*). *Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében* című kötet tehát egy húszéves könyv olyan *javított kiadásaként* ajánlja magát, amely nem csupán forrásbázisában bővült, hanem újfajta módszertani belátásokkal is gazdagodott, megváltozott irodalomtörténeti tételeket nyert.

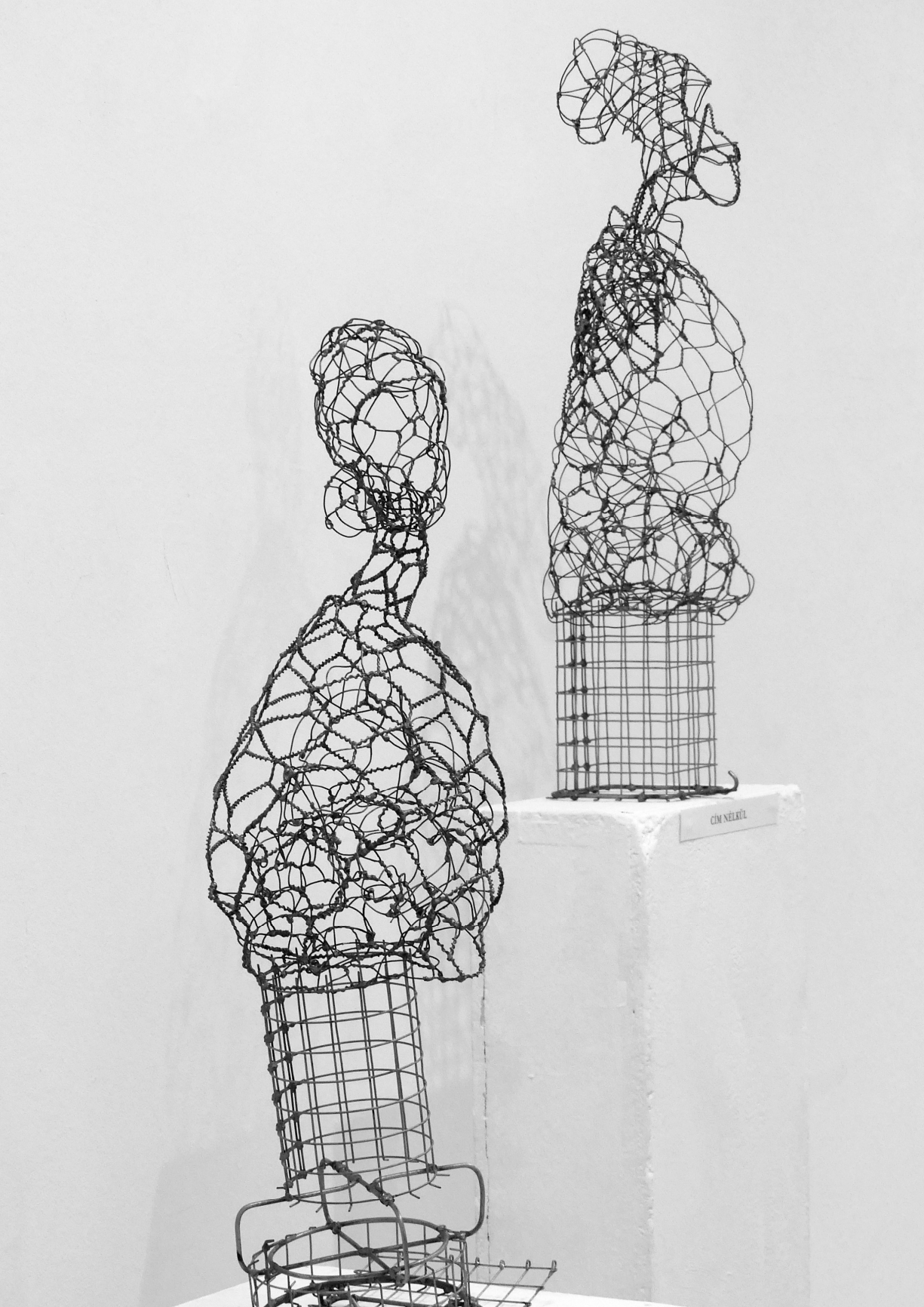
A 2001-es műhöz képest új elem a Lisznyai Kálmán alakját megelevenítő irodalmi műveket – Krúdy Gyula *Ál-Petőfi* (1922) című regényét, Nagy András *Toron, 1867* (1978) című elbeszélését és Kompolthy Zsigmond (azaz Bán Zoltán András) drámaszövegét (*Kísértet-csárdás*, 1989) – röviden elemző első fejezet. A felvillantott irodalmi Lisznyai-ábrázolások, melyek a költő 1848–49-es kortanúságát, Petőfi-epigon mivoltát és alkoholizmusát állítják előtérbe, izgalmas fénytörésbe helyezik a könyv „főhősének" ezt követő filológiailag adatolt életrajzát – a könyv voltaképpeni törzsanyagát –; ugyanakkor e szövegek kontextualizálása is tükrözi Szilágyi lényeglátó és részletekre figyelő irodalomértelmezői gondolkodását. A Nagy András-elbeszélés bemutatásánál például éles szemmel (bár talán kissé hosszasan ecsetelve) mutat rá az 1970-es évekbeli magyar kritikai diskurzus meghatározó vonásaira, korlátaira s azok hatástörténeti-kanonizációs következményeire, elegánsan világítva meg többek között a „prózafordulat"-nak nevezett nagyhatású irodalomtörténeti konstrukció hátterét és vakfoltjait (26–31). Az ezt követő fejezetek, a Lisznyai szocializációját, literátus műveltségét, vármegyei és írói karrierjének kezdetét, 1848–49-es szerepvállalását, az 1850-es évek fejleményeit s az ekkortájt megjelent verseskötéteket, valamint Lisznyai nyilvánosságban való jelenlétét áttekintő részek többé-kevésbé követik az eredeti kötetet mind a gondolatmenet, mind a szövegtömbök szintjén. Ugyanakkor Szilágyi ezeket a részeket is átfésülte: sok esetben a szakirodalom bővülése okán frissítette a jegyzetapparátust, de némely helyeken következtetéseit is pontosította az újabb kutatások fényében. A könyv megváltozott koncepciójához illeszkedve nagyobb hangsúlyt kapott a XIX. század írói lét és karrier professzionalizációjának kérdése az *Egy új, írói életforma kialakításának kísérlete* című fejezetben, a dalidókat tárgyaló rész pedig már az imént idézett 2019-es tanulmány alapján épül föl.

Mint azt Szilágyi a fejezet elején hangsúlyozza is (159), a cigányzene és a szavalati est kombinációjából született dalidók történetét immár nem csupán a hazai „irodalmi gépezet" egyik haszonélvezője (ha tetszik: tárgya és elszenvedője), Lisznyai Kálmán perspektívájából, hanem annak egyik igen aktív alakítója, a lankadatlan buzgalmú irodalmi vállalkozó, Vahot Imre szemszögéből is igyekszik bemutatni a kötet. A rendelkezésre álló sajtóközlések, illetve a fennmaradt meghívók, szerződések alapján a szerző precízen rekonstruálja az 1858 és 1863 között zajlott dalidók megszerveződését, személyi összetételét, repertoárját, a turnék földrajzi hatókörét és útvonalait, valamint a rendhagyó – egyébként meglehetősen vegyes visszhangot kiváltott, de összességében sikeres – irodalmi vállalkozás gazdasági vonatkozásait. Az eleinte Vahot és Lisznyai közös részvételével, később már Vahot közreműködése nélkül zajlott, végül pedig – Lisznyai 1863-as halálát követően – Vahot által újra életre hívott dalidók krónikája ugyanakkor beletorkollik az ekkoriban már igen törékeny s egyre romló egészségű, alkoholbeteg, megélhetési krízisek közt hánykódó Lisznyai utolsó évinek-napjainak bemutatásába, melyről a könyv utolsó fejezete tudósít. Külön érdekessége a dalidókról szóló sajtóbéli beszámolóknak, hogy Lisznyai rossz egészségi állapota,

alkoholizmusa és visszatérő rosszullétei bizonyos értelemben részévé váltak a zenés szavalati estek performatív hatásának, egyfajta romantikus-misztikus aurát kölcsönözve a folyton betegeskedő, végórájához közelítő lírai költőnek.

A kötet összegzése – a vázolt módszertani belátások és várt-kutatott irodalomtörténeti következtetések tükrében – egy olyan, nagyon sajátos írói pályaképként mutatja fel Lisznyai Kálmán élettörténetét és munkásságát, amely jelentősen segít megérteni a XIX. század közepének magyar irodalmi viszonyait: a kimagasló vagy épp elfeledett írói-költői életműveket, nagyhatású és olvashatatlanná változott szövegeket övező közösségi konvenciókat és egyéni ambíciókat, illetve az azok mögött rejtező gazdasági-társadalmi elmozdulásokat, intézménytörténeti mozzanatokat. Ugyanakkor Szilágyi Márton figyelmeztet: „Persze a konkrét és speciális tényezők akkor lehetnek majd igazán beszédesek, ha Lisznyai mellett ezen nemzedék többi irodalmár-figurájának a pályája, a választott és elutasított társadalmi érvényesülés útjai is megkapják a méltó feldolgozásukat" (214). Visszautalva a felvezető metaforára: Lisznyai Kálmán is csak egy tű a szénakazalban, így a további cél a teljes szénakazal átfésülése kell legyen.

Említést érdemel még, hogy az egyébként is nagyon igényes kivitelű kötetet Lisznyai Kálmán *Hölgyfutár*-béli verspublikációinak jegyzéke, valamint több korabeli fénykép – többek között a dalidókat reklámozó 1859-es Vahot–Lisznyai-portrésorozat darabjainak – jó minőségű illusztrációja teszi teljessé. Ennek kapcsán nem lehet figyelmen kívül hagyni a könyv igen beszédes (immár nagyalakú) borítóját, amely a poharazó Vahot Imrét és Lisznyait ábrázolja: megtestesült virtus, diákos életfelfogás és hazafiúi buzgalom egyetlen képben, egy igen különös és tragikus magyar írói sors örök emlékeként.


CİM NËLKÛL

WEHNER TIBOR

Honnan fúj a szél?

Csemniczky Zoltán szobrászművész kiállítása*

Debreceni Boglárka a Paletta-könyvsorozat 2010-ben megjelent, Csemniczky Zoltán szobrászművész munkáit bemutató kismonográfiájában a kiváló festőművészt, Földi Pétert idézi, aki e szobrász műveit egy néhány soros verssel köszöntötte: „Persze a világ olyan, amilyen, / az élet meg annyi, amennyi, / Csemniczky szobrain meg átfúj a szél."[1] Aligha lehetne pontosabban, tömörebben és szemléletesebben megfogalmazni e művész alkotásainak lényegét, lényegi jellemzőjét: a szobrokon átfúj a szél. Így máris a probléma sűrűjében vagyunk: a XX. század nyitányán lezajlott avantgardista kezdeményezések előtt ugyanis a szobrokkal szemben a szélnek évszázadokon át semmi esélye sem volt. Ám ekkor egy olyan radikális megújító folyamat kezdődött, amelynek során az alkotók a szobrászat művészeti ágazatának minden elemét felülvizsgálták: a tömegalkotást, a súlyt és a statikát, a felületképzést, a térbeállítást és térszervezést, és mindezekkel összefüggésben az anyagot és a kivitelezés technikai lehetőségeit is, hogy túlléphessenek a hagyományokon, a tradicionális leképezés, az ábrázolás metódusán, a valósághoz, a természethez – hangsúlyosan az emberi természethez, az emberi alakhoz – fűződő egyre inkább unalomba fulladó, megszokott viszonyokon és kapcsolatokon. A szobrászat az újító mesterek tevékenysége nyomán a XX. századi történések során olyannyira átalakult és kitágult, hogy tulajdonképpen megszűnt a korábbi konvenciók szerint szobrászatnak lenni: sok esetben a mű már nem állandósult, nem tárgyiasult, vagy olyan elemeket és effektusokat vont hatókörébe, amelyek megakadályozták a művészeti műágazat, a műfaj és műforma-rendszer régi szabályai szerinti kategorizálást és meghatározást. Ezeknek a törekvéseknek az egyik jelenségeként hivatkozhatunk a drót szobrászati alkalmazására is, amely nemcsak az anyag szokatlan jellege miatt különös plasztikai alkotóelem, hanem természete, tulajdonságai, alakíthatósága és téri megjelenésének egyedi volta miatt is. A drót mint térelem, mint plasztikai mű-összetevő számos európai művész munkásságában felbukkan: hivatkozhatunk Naum Gabo 1920-as években készült térkonstrukcióira, Pablo Picasso 1928-as Apollinaire-emlékművére, vagy Vladimir Tatlin 2015 körül megalkotott sarok-kontrareliefjeinek huzalrendszereire, vagy már a második világháború utáni időkből Alexander Calder drót-portréira és drótfiguráira. A XX. század második felében, utolsó harmadában a magyar művészetben is teret nyer a drótszobrászat: így emlékeztetnünk kell a kiváló mester, Berczeller Rezső dróthálóból alakított kompozícióira, majd később a textilművész T. Doromby Mária elvont munkáira, vagy egy újabb nemzedék képviselőjének, Rabóczky Juditnak dróthuzal-köteg

* Elhangzott 2022. október 13-án, a Szegedi Tudományegyetem Fischer Galériájában, a kiállítás megnyitóján. A tárlat a JGYPK Művészeti Intézete, a SZÖG-ART Művészeti Egyesület és a MTA SZAB Művészeti Szakbizottsága együttműködésével jött létre. Megtekinthető 2022. október 13-tól november 12-ig. A kiállítás kurátora Aranyi Sándor festőművész.

[1] Debreceni Boglárka: *Csemniczky Zoltán*. Budapest, 2010. T-Art Alapítvány. 7.

szobraira. És persze ebben a körben példaadó kezdeményezések alkotójaként jelentkezett, és immár egy életművet épített fel Csemniczky Zoltán, aki szegedi tanulmányait követően Balassagyarmaton letelepedve és ma is ott élve, a múlt század nyolcvanas évei óta, több mint négy évtizede ezen anyag és ezen plasztikai mű-ágazat szobrászaként tevékenykedik. Bár néhány monumentális, megbízásra készült, az állandóság igényével felállított alkotása is megvalósult, munkássága – amelyet számos díj fémjelez, és amelynek alakulását a rendszeresen rendezett önálló tárlatait figyelve követhettük nyomon – elsősorban a kisplasztikaként vagy kiállítási plasztikaként aposztrofált ágazatban bontakozott ki.

Mint az egyik, tíz évvel ezelőtt feljegyzett beszélgetésben megvallotta Csemniczky Zoltán, kezdetben ő is a szobrászat klasszikus anyagaival dolgozott, és amikor a kompozíciók tartószerkezetét, a vázat készítette, akkor munkálta ki a dróttal való alkotás módszerét. „Eredetileg meg kellett csinálni a szobor vázát – mesélte a szobrász –, és a vázra tekert géz bezárta a tömeget, a volument. A felületen kellett valamilyen ornamentikát, fakturális játékot létrehozni ahhoz, hogy egy kicsit érdekesebb legyen az egész. Alapesetben a fény-árnyék hatások hozzák létre a plasztikát, de nekem egyszer csak érdekesebb volt az, hogy milyen az egésznek a szerkezete. Milyen a szobor, amikor bele lehet látni, amikor a különböző nézetekből az áthatások, a térbeli viszonyok eltérő rendszere működik. Ezekben a szobrokban az üres helyek, a térelemek egymáshoz való viszonya hordoz kifejezőerőt, egyfajta architektúráról van szó. Az építészetre jellemző, hogy az üregek rendszere adja meg egy-egy épület belső karakterét, és itt engem is a térbeliség érdekel…”[2]

Tehát különleges anyagválasztásával és alkotómódszerével az újító elődök nyomában Csemniczky nemcsak a matériát, hanem a matéria jellegét is megváltoztatta: eljárásával megszüntette a szilárd, zárt szobortömeget, és kompozícióit légiesen könnyedekké, már-már lebegőkké formálta. A mű már nem a térbe illesztett, a térbe illeszkedő súlyos objektum, hanem a tér olyan része, amelyen átáramlik a befogadó, a befoglaló közeg. Ahogy a mű dinamikus alkotórészévé válik a tér, a tér dinamikus alkotórésze lesz a mű: mert eggyé válnak. Kölcsönösen szublimálódnak. Ezáltal a művész egyszersmind kiiktatta a felületet, a pontosan kijelölt, megtestesített szilárd műhatárolóelemet – mert hát teljesen felszámolta a testet, a szobortestet –, és lényegi alkotóréssé emelte mind a konstrukciót, mind a vázat, valamint a befoglaló kontúrt is. Aligha kell bizonygatnunk, hogy egy ilyen, a tér által átjárt, a befogadói szemrevételezés során szó szerint áttekinthető, szerkezeti funkciót szolgáló és megjelenítő, kifejező szereppel felruházott huzalok által karakterizált kompozíció milyen más, milyen különleges atmoszférát von maga köré és sugároz, mint egy megmintázott, bronzba öntött vagy kőbe faragott alkotás. Még akkor is, ha tárgya ugyanúgy egy-egy portré vagy az emberi alak maga. És emlékeztetnünk kell arra is, hogy a megjelenítést, a kifejezést szolgáló dróthasználat nem egynemű, hanem roppant változatos: lehet szinte grafikai jelleggel a térben szabadon futó, valamilyen kontúrt, körvonalat megrajzoló és kiemelő, lehet nyalábszerűen összefonódó, lehet kibogozhatatlannak tűnő gubancot alkotó, és lehet laza vagy sűrű hálóvá fonott vagy szövött, amelynek sűrűsödései vagy lazulásai, átmenetei kompozíciós és téri csomópontokat, hangsúlyokat teremtenek. Az átlátható és a rácsszerű vagy hálószerű szoborrészek, a szabadon futó

[2] Mizser Attila: A tér metamorfózisa. Beszélgetés Csemniczky Zoltán szobrászművésszel. *Palócföld* 2013. 3. sz. 76.

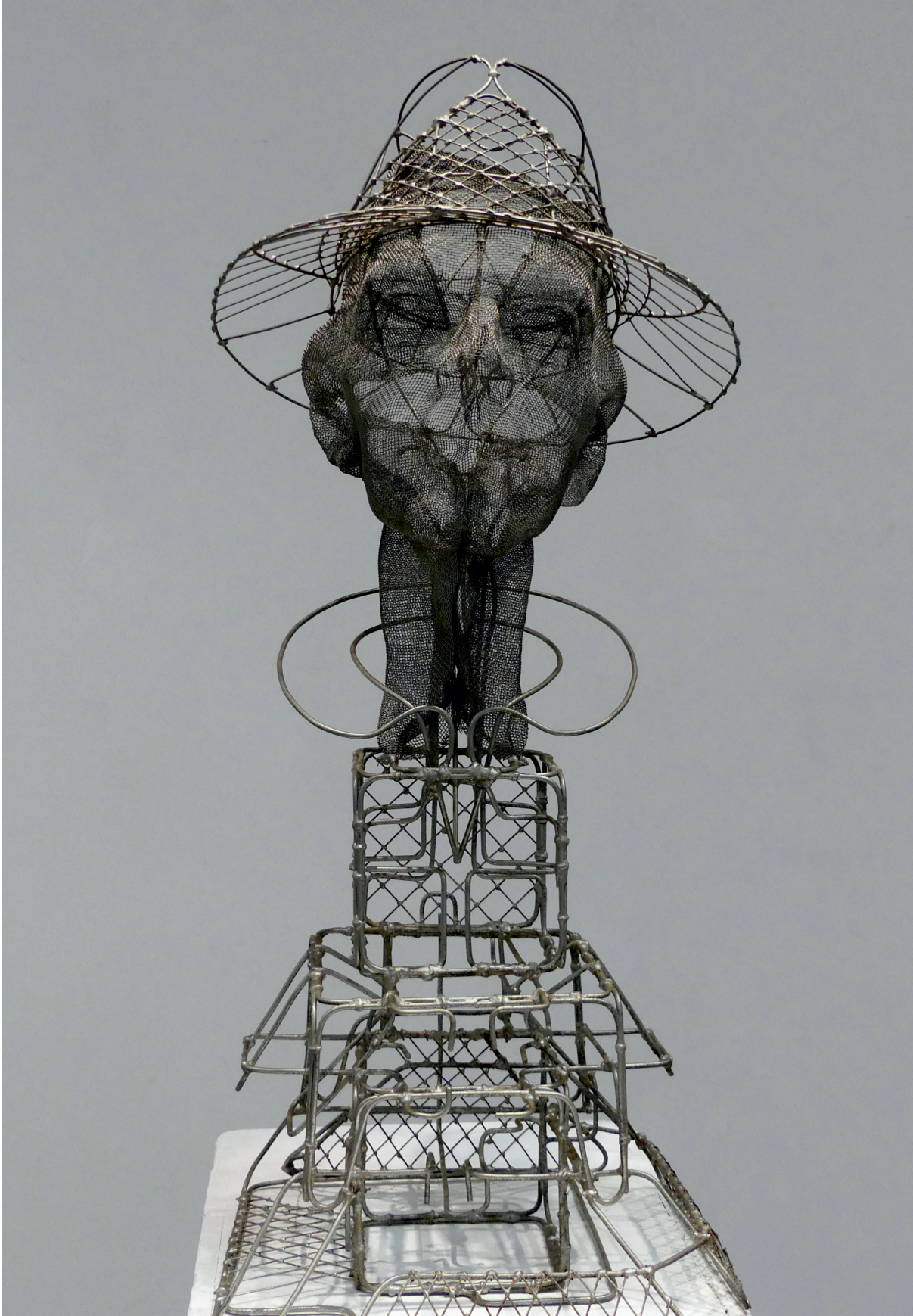
drótszálak hallatlan érzékeny téri rendszerek szervezői: a mű itt valóban minden nézőpontból új és új látványt tár fel, új és új plasztikai kifejezés közvetítője vagy élesztője.

Csemniczky Zoltán drót- vagy huzalszobrászatának azonban mindeddig csupán fizikai tulajdonságait, formai jellemzőit, sajátosságait próbáltuk megrajzolni, s nem szóltunk arról, hogy mivégre e nagy, leleményes, technikai szinten olyannyira elkápráztató igyekezet? Ha a tartalmi mozzanatok faggatására vállalkozunk, akkor a művész idézett önvallomására hivatkozva az ürességre és az üresség megragadására, felmutatására hívhatjuk fel koncentráltan a figyelmet: azokra a kijelölt, befoglalt és áthatott üres terekre, amelyeket meghódít, amelyeket közrefog, betölt kompozícióival ez a szobrász. Az ősi félelem, a horror vacui, az üres terektől, az ürességtől való irtózás lehet a rejtett, mélyebb indítéka e különös drótszerkezetek, dróthálók, drótkötegek és drótgubancok alkotta munkák megszületésének. De fogalmazhatunk úgy is, hogy az üres tereket humanizálják, emberi érzelmekkel és gondolatokkal hatják, itatják át, emléket állítanak nagy szellemeknek vagy titokzatos, esetenként ironikus jelenségeket kreálnak vagy tükröztetnek ezek a finom, filigrán, feszült szerkezet-szobrok. Amelyek üresség-küldetésüket maradéktalanul teljesíthetik, mert alkotójuk tudja, hogy honnan fúj az a bizonyos szél.

SZÍV ERNŐ

Kedves Bognár Péter,

tudod, amikor én definiálni szoktam az írói helyzetemet, mert helyzete az van mindenkinek, ugye?, már hogy miféle kerékkötője lennék az irodalomnak, azt szoktam volt mondani, rétegíró. És puszi. Ezt olyan másnak mondom, aki nem ismeri a nevemet. Darvas Iván. Fogalma sincsen, miért süt rám a napocska, és miért vár rám a hideg, repkényfutotta temetőföld. Sok ilyen pácienssel találkozom. Rétegíró, mondom, és fölmentést adok neki, miközben magamnak is. Nem köteles ismernie az efféle szótolvajt és lélekharangozót, énnekem meg nem szabad elvárnom, hogy tudjon rólam. És nem is várom el. Csakhogy mindig és mindig megkérdezik aztán, hogy de miket írsz. Illendőségből sorolom. Hát az elég soknövényű kertecske, ugye. Csönd. Nem tud mit mondani szegény. Ezt csak azért mondtam el, mert annyira emlékeztem arra a jelenetre, amikor egy elég neves másik író, azt mondta neked egy ünnepi összejövetelen, hogy most olvastalak. Üldögéltem a közeletekben egy dögös limonádéval. Szívószál is. Nem mondott semmit, csak fikszált téged ez a másik író, olvastalak. Ennyi. Olvastalak. Te válaszoltál valamit mosolyogva, nem is zavartan, inkább könnyedén, ja. Az jó, ha olvastál. A hallgatásból kiderül, hogy az a másik író nem igen kedvelte a te új (2022) regényedet, *hajózni kell, élni nem kell*, ollé, de végül annyit mégis megjegyzett, mintegy áthidalva a hirtelen támadt zavart, szeretem a humorodat. Ez jó. Hely híján összefoglalok, mint egy nyakkendős pártszónok. Hogy gondolom. Rólad gondolom azt, Péter, hogy te vagy az, akinél kevesebben tudják, mit lehet és kell a magyar irodalommal kezdeni ma, hogyan ildomos a tradíciót, a formák bűvös határait átvarázsolni, hogyan lehet megbontani napellenzős rögzültséget, a fölpenészedett hagyomány és a klasszikus elitcsicsergést hozzápasszintani ahhoz, ami jellegzetesen és végzetesen magyar. Ugye, hogy nem lenne világ irónia nélkül. A teremtés még csak humoros, itt-ott, amott. Az irónia az emberrel születik, és nem is túl hamar, nyilván az írásbeliség és a képi ábrázolás bizonyos szintű fejlettsége kell hozzá. Az irónia Isten helyett van, ő legfeljebb vicces tudott lenni bizonyos válságos helyzetekben, az élet is egy vicc, a halál is az, ahogy írunk, írók akarunk lenni, nahát az milyen vicces, tényleg, de ha odatesszük a kiskacagáshoz az iróniát, egyszerre csak a gomb nehezebb lesz, mint a kabát. Mon Dieu. A humor csőlátással bír. Az iróniának önlátása van, ami néha, értem én, szinte elviselhetetlen. Ilyen vagyok, ilyenek vagyunk. Jobb, ha tudjuk? Igen, jobb. Ez az új regényed, és lám milyen a regények sorsa, mióta olvastam, és ennek már vagy fél éve, nap mint nap eszembe jut. Sok olyat olvasok, amiért olvasás közben lelkesedem. Aztán elfújja őket a világcúg. Nyitva hagyták az űr ablakát. Ez meg, ez a te regényed, maradt. Itt dolgozik bennem most is. Nem hagy békén. Munkás regény volt, nem könnyen adta magát. Hol az alföldi falukép, hol a hatalmas daráló, hol a ponty, hol a görögöket idézgető, nyomozásba fogó faluőr jut az eszembe. A mélyszövésű irónia, ami nem csak belengi, de meg is alapozza a történet egészét. Aztán egyszer csak láttam a vonaton, egy alföldi legényest csattogó vonaton!, apukám, hogy más is olvassa. Egy figyelmes hölgy. Úgy örültem, de tényleg, mintha megértett volna bennünket! A világ, te, meg az irónia. (A jó, a rossz és a…)



Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

Becsy András
Kiss Anna
Lázár Bence András
Máhr Gábor
Marno János
Szöllősy Mátyás
Vargha Bálint
versei

P. Szabó József
Ocsenás Péter Bence
prózája

Vissza a jövőbe – Return To The Future
Darida Veronika írása

„Semmi sincsen egészen úgy" (Füst Milán)
Tandori Dezső verse Füst Milánnak

Beszélgetés
Enyedi Ildikóval és Láng Imolával
A feleségem története című filmről
Melhardt Gergő, Büky László tanulmányai

Diákmelléklet:
Sághy Miklós tanulmánya
Füst Milán regényéről és Enyedi Ildikó filmjéről

9 770133 116008 22011

Emberi Erőforrások Minisztériuma
NKA